

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III



TESIS DOCTORAL

Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012:
Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Julia Ramírez Blanco

Director

Delfín Rodríguez-Ruiz

Madrid, 2015

Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012.

Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental



Julia Ramírez Blanco
Tesis Doctoral dirigida por Delfín Rodríguez Ruiz

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA Departamento de Historia
del Arte III (Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012.
Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA
POR

Julia Ramírez Blanco

Director Delfín Rodríguez-Ruiz

Madrid, 2015

NAME: Julia Ramírez Blanco

UNIVERSITY: Universidad Complutense de Madrid

E-MAIL: julia.ramirez.blanco@gmail.com

TÍTULO: *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012. Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental.*

TITLE: *Contemporary Artistic Utopias, 1989-2012. Art, Social Movements and Utopia in Western Europe.*

RESUMEN: Este trabajo estudia la centralidad de los discursos utópicos en Europa occidental después de la caída del Muro de Berlín, dentro de los movimientos sociales extraparlamentarios y el arte. Considerando la importancia de distinguir entre las diferentes esferas analizadas, la presente Tesis doctoral ha adoptado una estructura tripartita. En una gradación que va *in crescendo*, la primera parte comienza con el estudio de la creatividad utópica de algunos movimientos sociales entre 1989 y 2003 (capítulos I, II y III). Funcionando como elemento conector o «bisagra», que conduce al siguiente bloque, las secciones centrales (IV, V y VI) tratan de las zonas intermedias entre el arte y el activismo, y de la influencia mutua entre ambas esferas. La tercera parte se ocupa del estudio de las utopías del arte contemporáneo (sección VII), concretado a través del análisis de artistas cuya obra ha sido producida entre 2001 y 2009 (capítulos VIII, IX y X).

Por último, la sección que cierra el trabajo (XI) retorna al ámbito del activismo, formando un bucle con el inicio de la Tesis Doctoral y continuando así con el análisis de la creatividad utópica de protesta que había sido planteado en la primera parte del trabajo. En un movimiento de ida y vuelta, la Tesis Doctoral enfatiza el carácter cíclico de los procesos analizados y el sentido dialéctico de las distintas utopías que aquí se plantean.

ABSTRACT: This doctoral thesis studies the centrality of utopian discourses to extra-parliamentary movements and to art in Western Europe since the fall of the Berlin Wall. Taking into account the importance of distinguishing between the different areas analysed, a tripartite structure has been adopted. In a gradation that develops *in crescendo*, the first part begins with the study of utopian creativity in certain social movements between 1989 and 2003 (chapters I, II, and III). Functioning as a connecting element or «hinge» leading to the next block, the central sections (chapters IV, V and VI) deal with the intermediate zones between art and activism and with the mutual influence in both areas. The third part is concerned with the study of utopianism in contemporary art (chapter VII), carried out through the analysis of artists whose work has been produced between 2001 y 2009 (chapters VIII, IX, and X).

Finally, the section which ends the thesis (chapter XI) returns to the field of activism, forming a link with the beginning of the work and thus continuing with the analysis of the utopian creativity of social movements which has been proposed at the start. The thesis seeks to emphasis the cyclical character of the processes analysed and the dialectical sense of the different utopias which are presented here.

PALABRAS CLAVE: utopía, arte contemporáneo; activismo; iconografía política; pensamiento social; práctica comunitaria; estudios utópicos; cultura visual; historia del arte.

KEY WORDS: utopia; contemporary art; activism; political iconography; social imagination; comunitarian practice; utopian studies; visual culture; art history.

Julia Ramírez Blanco

Utopías artísticas del mundo
contemporáneo, 1989-2012.
Arte, movimientos sociales
y utopía en Europa Occidental

Tesis Doctoral dirigida por Delfín Rodríguez Ruiz

Índice

AGRADECIMIENTOS	13
RESUMEN	5 1
SUMMARY	1 2
INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO	7 2
Uso del término «utopía»	27
Activismos utópicos, activismos creativos	30
Arte y utopía	33
Marco geográfico y temporal	35
Objetivos e hipótesis	36
Metodología	39
Estado de la cuestión	40
Pertinencia	45

PRIMERA PARTE

CREATIVIDAD UTÓPICA DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES CAPÍTULO

PRIMERO.—EL ACTIVISMO COMO LUGAR: EL MOVIMIENTO ANTICARRE- TERAS BRITÁNICO Y LA CALLE OKUPADA DE CLAREMONT ROAD	9 4
Primeras acampadas: de Greenham Common a Twyford Down	50
La campaña contra la carretera M11	59
Creatividad utópica de Claremont Road	66
El espectáculo del desalojo	75
Hacia una estética del espacio liberado	80

CAPÍTULO II.—LAS FIESTAS-PROTESTA DE RECLAIM THE STREETS	3 8
Radicalizar la <i>rave</i>	84
Bailes de revuelta: el método carnaval	97
Utopía y celebración	105

CAPÍTULO III.—GLOBALIZACIÓN DE LAS ESTÉTICAS DE PROTESTA	09
Globalización económica e internacional disidente	110
El modelo de la contracumbre (Seattle, 1999)	118
«Colores rebeldes» (Praga, 2000)	123
Utopía y distopía	132
Las <i>formas</i> de la alterglobalización	141

SEGUNDA PARTE

ZONAS INTERMEDIAS ENTRE EL ARTE Y EL ACTIVISMO

CAPÍTULO IV.—EL ARTE ACTIVISTA	45
Nuevas terminologías y el <i>Manual de Guerrilla de la Comunicación</i>	146
Amistad y activismo: Preiswert Arbeitskollegen (1990-2000)	152
Un heterónimo en las redes: el Luther Blissett Project (1994-1999)	162
Del cartelismo a la distribución del signo: Gérard Paris-Clavel y Ne Pas Plier (1991-)	168
Subjetividad y comunicación política	177

CAPÍTULO V.—ACTIVISTAS Y LA INSTITUCIÓN «ARTE»	79
Documenta X: Kein Mensch Ist Illegal	180
Artivistas en el MACBA: del <i>Taller de la acción directa como una de las Bellas Artes</i> al proyecto de <i>Las Agencias</i>	187
Documenta 11: <i>Park Fiction</i> y la Publix Theater Caravan	201
Entre el parasitismo y la experimentación institucional	209

CAPÍTULO VI.—HUELLAS Y ECOS: LOS MOVIMIENTOS SOCIALES COMO REFERENTE PARA EL ARTE	152
---	-----

Formas de incorporación del activismo en el arte: temas, estéticas y modos de proceder	216
Escenificar disturbios: Jeremy Deller	221
Economías alternativas: N55	232
Okupar un edificio: Stalker	237
Arquitecturas de protesta: Nils Norman	246
Las conexiones y los tiempos	259

PRÁCTICA UTÓPICA, PRÁCTICA ARTÍSTICA Y BUEN LUGAR

CAPÍTULO VII.—TENDENCIAS UTÓPICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	63
El giro social	264
La primera pérdida: el vínculo de la sociabilidad (estética relacional)	266
La segunda pérdida: el Estado del Bienestar (arte público y social)	269
Explicitar la compensación: el retorno de Utopía	273
Comunas de artistas	280
a) The Land	280
b) Spaceframe	284
c) Kultivator	290
Del campo a la tierra común	294
La nueva vieja utopía	301
CAPÍTULO VIII.—THOMAS HIRSCHHORN: MONUMENTO PÚBLICO, GIRO PEDAGÓGICO Y ALTERINSTITUCIÓN	303
Del altar al monumento	304
Monumento a <i>Bataille</i>	309
La cuestión de lo público	317
Estéticas <i>brut</i> para la ficción de un monumento espontáneo	321
Del monumento público a la alterinstitución: el <i>Museo Precario de Albinet</i>	326
El giro pedagógico y la educación autónoma	333
Tendencias instituyentes	340
CAPÍTULO IX.—EL «ESTADO LIBRE» DE <i>AVL-VILLE</i>	343
Aldea nómada	345
Comunidad pulsional	354
Asentamiento escatoecológico	365
Urbe corporativa	374
Humor y utopía	379
CAPÍTULO X.—LOS DESCAMPADOS DE PROMISIÓN DE LARA ALMARCEGUI	83
Terrain vague	384
Guías del hueco	385
Historias de solares	389
Aperturas	397
Salvaciones	400
Un terreno en Taipéi	404
Urbe gruyer	408

EPÍLOGO

CAPÍTULO XI.—LA DESOBEDIENCIA COMO FORMA URBANA: LA ACAMPADASOL

MADRID	134
DE	
La cuestión de la vivienda	414
Procesos constructivos	418
Arquitectura DiY	422
La «Ciudad del Sol»	424
Régimen de espigado y estética precaria	431
Heterogeneidad política, principio collage	433
Multitud asamblearia, pancartas y carteles	435
El «Grito mudo»: Después de Utopía	440
Hacia una utópica del espacio liberado	447
CONCLUSIONES	514
TRANSLATIONS	574
Introduction and theoretical framework	457
The use of the term «Utopia»	457
Utopian activism, creative activism	459
Art and utopia	461
Geographical and temporal framework	463
Objectives and hypothesis	464
Methodology	465
State of the question	467
Relevance	471
CONCLUSIONS	734
BIBLIOGRAFÍA	477

A mi padre.

Agradecimientos

En primer lugar quiero dar gracias a Delfín Rodríguez, mi director de Tesis, quien ha amparado y hecho posible este proyecto. Asimismo, merece una especial mención Anna María Guasch, quien me ha regalado su constante apoyo, inspiración y ayuda. También quiero expresar mi gratitud con Raúl García, que creyó en mi trabajo tanto como para ser mi editor en un libro para la editorial Cátedra, *Utopías artísticas de revuelta* (Madrid, 2014), y cuya investigación forma parte de esta Tesis Doctoral. Agradezco la guía de Stephen Duncombe con quien disfruté de una estancia enormemente provechosa en la Universidad de Nueva York y de Emmanuelle Chérel, con quien realicé una interesantísima estancia en L.A.U.A. (*Laboratoire Langages, Actions Urbaines, Altérités*) de Nantes y en París. El artista activista John Jordan ha sido el motor y el detonante de una gran parte de mi trabajo: a él debo el entusiasmo que me ha arrastrado por muchas de las páginas.

También quiero dar las gracias a Estrella de Diego, por su estímulo e impagables consejos. A Luis Fernández Galiano, por darme un marco en el que poder desarrollar algunas ideas en las páginas de la revista *Arquitectura Viva*. A Miriam Basilio, por compartir su visión de la investigación y de la vida, en Nueva York, Madrid, París y Barcelona. No puedo dejar de reconocer la influencia que en mí ha ejercido la Sociedad de Estudios Utópicos, que ha funcionado como peculiar escuela de utopías y además de suponer una acogedora red intelectual.

Algunos amigos han sido especialmente cómplices de este trabajo. Ibis Albizu, con su mirada precisa y ordenada leyó la Tesis y me ayudó a terminar el manuscrito. Gracias a Leticia Fernández Fontecha, a Eduardo Camarena y a Marco Godoy, por las conversaciones, la lectura y el seguimiento de este trabajo doctoral. A Marco Godoy le agradezco también el diseño de la preciosa portada. A Paul Davies por la traducción dialogada de los fragmentos en inglés. A Carmen Blanco, gracias por leer, sugerir, pensar y estar siempre ahí. Las reflexiones de todos ellos han hecho que el texto sea mejor que antes.

Entrevistar y hablar de manera repetida con los artistas, activistas e investigadores ha sido una labor fundamental. Doy gracias a Oliver Ressler, Marcelo Expósito, Nils Norman, Francesco Careri, Rikke Luther y Cecilia Wendt, al colecti-

vo de arquitectos Raumlabor, al grupo paisajista Atelier le Balto, a Joep van Lieshout, a Jakob Jakobsen, Lara Almárcegui, Alexandra Plows, Rosie Nobbs, Kate Evans, Jordi Claramonte, Curro Aix, Luis Navarro, Leónidas Martín Saura, Andrew Boyd, Marta G. Franco, Kamen Nedev, Nacho Miranda, María Salgado, Sole Parody, Juanlu Sánchez, Jessica Romero, Anna Feigenbaum y Gavin Grindon. Asimismo, quiero agradecer a Jakob Jakobsen, Lara Almarcegui, Nils Norman, Nick Cobbing, Julio Albarrán, Kate Evans y Rosie Nobbs el haberme proporcionado sus potentes imágenes.

No puedo dejar de mencionar mi gratitud por la beca de Formación de Personal Universitario obtenida por parte del Ministerio de Educación. Durante tres años consecutivos, ha sido un gozo haber disfrutado de una beca en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Doy gracias a Alicia Gómez Navarro y a todo el personal de la Residencia. Allí he podido convivir y aprender en un entorno excepcional, viviendo junto a algunas personas maravillosas. Más allá de lo experiencial, lo cierto es que sin estas becas, la elaboración de mi Tesis quizás no hubiese sido sostenible: en estos momentos de recortes es preciso recordar que las ayudas a la investigación son un elemento fundamental para que los trabajos doctorales salgan adelante.

Los amigos terminan siendo una expansión de la familia. Durante todo el trabajo han estado presentes mis padres y las personas a las que quiero, en unas páginas que buscan pensar los modos y maneras en que las personas podemos, juntas, imaginar y practicar las artes de la vida.

Resumen

Este trabajo estudia la centralidad de los discursos utópicos en Europa occidental después de la caída del Muro de Berlín, dentro de los movimientos sociales extraparlamentarios y el arte. Considerando la importancia de distinguir entre las diferentes esferas analizadas, la presente Tesis Doctoral ha adoptado una estructura tripartita. En una gradación que va *in crescendo*, la primera parte comienza con el estudio de la creatividad utópica de algunos movimientos sociales entre 1989 y 2003 (capítulos I, II y III). Funcionando como elemento conector o «bisagra», que conduce al siguiente bloque, las secciones centrales (IV, V y VI) tratan de las zonas intermedias entre el arte y el activismo, y de la influencia mutua entre ambas esferas. La tercera parte se ocupa del estudio de las utopías del arte contemporáneo (sección VII), concretado a través del análisis de artistas cuya obra ha sido producida entre 2001 y 2009 (capítulos VIII, IX y X).

Por último, la sección que cierra el trabajo (XI) retorna al ámbito del activismo, formando un bucle con el inicio de la Tesis Doctoral y continuando así con el análisis de la creatividad utópica de protesta que había sido planteado en la primera parte del trabajo. Esta estructura busca enfatizar el carácter cíclico de los procesos analizados, y el sentido dialéctico de las distintas utopías que aquí se plantean.

A lo largo de este trabajo se combina el estudio de seis casos paradigmáticos (I, II, VIII, IX, X, XI) con cinco capítulos panorámicos que se sitúan en el centro (III, IV, V, VI, VII). De este modo se pretende combinar una visión de conjunto con el análisis detenido de algunos ejemplos concretos. Juan Antonio Ramírez habla de la posibilidad de «trazar en el curso del tiempo algunas calas periódicas estudiando con *cierto detenimiento* momentos, situaciones o ejemplos privilegiados». Así, «[p]artiendo de unos puntos previamente seleccionados, se explora el territorio circundante»¹.

¹ Juan Antonio Ramírez, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991, pág. 35.

La primera parte de la Tesis Doctoral («Creatividad utópica de los movimientos sociales») se dedica a explorar el sentido utópico y estético de algunos movimientos sociales a partir de la caída del Muro de Berlín. El trabajo comienza con lo que podríamos llamar una *escuela británica de protesta*. Este inicio tiene que ver con el hecho de que a principios de los 90 en Inglaterra empiezan a gestarse formas de tomar la calle que tendrán un amplio eco en los años posteriores, en lugares muy diferentes. En el ámbito de la política económica, Reino Unido es el primer país europeo en implantar un sistema en el que las privatizaciones y los incentivos para las grandes empresas se ven acompañados de recortes sociales y represión policial².

El primer capítulo aborda el movimiento anticarreteras inglés de principios de los años 90, centrándose en el espacio de la calle okupada de Claremont Road en Londres. Allí los activistas tratan de obstaculizar la demolición de los edificios por parte del Departamento de Transporte, que quiere construir una autopista en la zona. La calle tomada plantea las posibilidades creativas de lo que dentro del activismo se conoce como «espacios liberados», que conectan con la idea de la Zona Temporalmente Autónoma descrita por el escritor anarquista Hakim Bey.

A continuación, la Tesis Doctoral va a pasar a analizar algunas *formas* que toma la reclamación colectiva en la calle. Los ejemplos concretos permiten reflexionar acerca de cómo dichas estéticas sirven para configurar espacios de práctica utópica, que funcionan como ejemplos de política prefigurativa.

El capítulo segundo se dedica al colectivo londinense de Reclaim the Streets [«Reclama las Calles»], que durante la segunda mitad de los años 90 organiza *raves* anticapitalistas ilegales en plena calle, suspendiendo el tráfico y la actividad comercial y generando efímeros mundos diferentes. Su actividad tiene que ver con una festivización del evento reivindicativo, en el que se unen el ocio contracultural y la acción política. Esta manera lúdica de entender la presencia en las calles va a ser determinante para la disidencia de los años siguientes.

El tercer capítulo trata de los movimientos sociales que a finales del decenio adquieren una coordinación internacional que nunca había sido vista fuera de la política de bloques: se trata de lo que se ha conocido como «movimiento antiglobalización», «movimiento alterglobalizador» o «movimiento de movimientos». Centrándose brevemente en unos pocos eventos, esta sección analiza la codificación de los repertorios de un nuevo vocabulario estético de protesta que va a adquirir una difusión transnacional.

² El sistema que en los años 80 implanta Margaret Thatcher había sido experimentado de forma pionera durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973), y será también aplicado en los Estados Unidos de Ronald Reagan. Naomi Klein narra este proceso en *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, Nueva York, Picador, 2007 [trad. esp.: *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007].

La segunda parte de la Tesis («Zonas intermedias entre el arte y el activismo») funciona como una «bisagra» que explora las áreas de intersección entre la creatividad activista y aquella creatividad que el consenso cultural considera «Arte».

El capítulo cuarto da cuenta del «activismo» que, en estos mismos momentos, es llevado a cabo por activistas consciente y sistemáticamente dedicados a la producción de símbolos e imágenes icónicas. El texto parte del *Manual de guerrilla de la comunicación* de a.f.r.i.k.a. gruppe³, como un ejemplo paradigmático de la teorización «desde dentro» de estas prácticas. A continuación, sucintamente se relata la actividad entre 1990 y 2000 del grupo español Preiswert Arbeitskollegen [«Barato Compañeros de trabajo»], que realiza stencils, camisetas, happenings e intervenciones en medios de comunicación. Después, se analiza brevemente el trabajo de la asociación francesa de diseñadores gráficos Ne Pas Plier [«No Doblar»] en cuanto a su producción de pancartas, cinta adhesiva y otros materiales para la movilización colectiva. Por último, se da cuenta de la facción italiana del Luther Blissett Project, consistente en la creación de un heterónimo poético-activista para firmar acciones simbólicas de distinto tipo en diferentes lugares del mundo.

El quinto capítulo aborda la inserción del activismo en los espacios del arte. En él se examinan tres experiencias seminales en las que los artistas son invitados por representantes de instituciones artísticas para participar en eventos expositivos. Así, se analiza la creación del grupo antirracista Kein Mensch Ist Illegal [«Ninguna Persona es Ilegal»] en la Documenta X de Kassel (1997), la integración de grupos artistas en el proyecto Las Agencias en el MACBA de Barcelona (2001) y la exhibición dentro de la Documenta 11 de una instalación que da cuenta del proyecto activista alemán *Park Fiction* [«Ficción de parque»] (2002). A partir de estos casos de estudio, se plantea una reflexión acerca de la historia de la museificación de los movimientos sociales, buscando contribuir al estudio de un fenómeno que sigue en marcha.

Si previamente se ha observado cómo los activistas son influidos por el arte y temporalmente ocupan sus instituciones, el capítulo sexto estudia la influencia del activismo en la producción de algunos artistas profesionales, quienes en su trabajo utilizan temáticas, estéticas o modos de proceder propios de la contracultura y los movimientos sociales. Los casos de estudio aquí son la escenificación del enfrentamiento entre la policía británica y los piquetes mineros en *The Battle of Orgreave* [«La batalla de Orgreave»] de Jeremy Deller (2001), la gratuidad performativa en varias obras del colectivo N55, la okupación de un edificio por parte del grupo Stalker en su proyecto *Ararat* (2001) y la evocación de las arquitecturas de protesta del movimiento anticarreteras en las primeras creaciones de Nils Norman. Pese a estar tratando asuntos relacionados con el activismo, la Tesis se sitúa

³ Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blissett y Sonja Brünzels, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000.

ya en este punto dentro de la esfera del Arte que se desarrolla en galerías y museos. Con este capítulo termina la segunda parte de la Tesis, que actúa como un conector entre el análisis de la creatividad utópica del activismo y una tercera parte, dedicada al estudio de las dimensiones utópicas del arte contemporáneo.

La tercera parte de la Tesis Doctoral («Práctica utópica, práctica artística y buen lugar») aborda los posibles cruces entre la práctica utópica y las formas artísticas que derivan de las artes expandidas.

El séptimo capítulo va a introducir la cuestión ofreciendo una visión panorámica de los años 90 y 2000. Tras examinar el llamado «giro social» y cómo se concreta a través de las categorías del *arte relacional*, el *arte de contexto* y el *arte público*, se aborda el retorno de la palabra «utopía» al discurso artístico, en un proceso en el que la *Utopia Station* [«Estación Utopía»] de la Bienal de Venecia de 2003 va a tener un sentido fundacional. Después de analizar brevemente varios elementos de esta exposición, el texto se centra en algunas de las formas a través de las cuales el arte podría llevar a cabo una práctica utópica, examinando el asunto de las comunas de artistas y el entramado contemporáneo de poéticas campesinas.

Este capítulo sirve como marco para las siguientes secciones, dedicadas al estudio de casos. Los casos concretos se relacionan con cuestiones abordadas en él, pero, a la vez, cada uno de ellos supone la reinterpretación de un arquetipo utópico: la comuna, la utopía del Estado y sus instituciones y el jardín como espacio idílico.

El capítulo ocho estudia la evolución del artista suizo Thomas Hirschhorn, desde su construcción de pequeños altares hasta la planificación de complejos monumentos, llegando hasta la edificación en 2009 del *Musée Précaire d'Albinet* [«Museo Precario de Albinet»]. Desde la perspectiva del «arte público», estos trabajos plantean asuntos ligados a la utilidad social del arte, cuya discusión es un elemento recurrente del pensamiento utópico. Asimismo, muestran una tendencia hacia la creación de instituciones propias que enlazaría con cierta evolución de los movimientos sociales.

El capítulo noveno estudia el caso concreto de *AVL-Ville* (2001), una suerte de «comuna de artistas» creada por el colectivo holandés Atelier van Lieshout (AVL). Esta especie de aldea *ex novo*, compuesta por caravanas y módulos desmontables, supone la culminación de toda una serie de trabajos entre la arquitectura y la escultura realizados por el equipo artístico durante los años 90. Este capítulo reconstruye la obra, distinguiendo entre las dimensiones proyectadas y las que efectivamente se llevaron a cabo. A través de sus distintos elementos, el trabajo se pone en relación con aquellos modelos utópicos que reinterpreta y parodia.

Jugando con la idea del jardín y del hueco urbano como «buen lugar», el décimo capítulo trata de la obra que la creadora española Lara Almarcegui ha desarrollado en torno al espacio del descampado. A lo largo del texto, se expone la

evolución de este tipo de trabajos de la artista española. Si a finales de los años 90 Almarcegui comienza a hacer guías de los solares de distintas ciudades, esta labor de exploración va a ir radicalizándose, primero con la apertura al público de algunos de los terrenos y más tarde con obras que consisten en preservar los lugares, manteniéndolos vacíos y sin intervenir durante el máximo tiempo posible. Su trabajo plantea el descampado como un lugar de indeterminación y naturaleza híbrida, que supone un refugio dentro de ciudades donde todo está medido y planificado.

En 2008 cae el banco de Lehman Brothers, dando inicio a una crisis económica que va a hacerse crónica en algunos países europeos, que serán conocidos como los *PIGS* [«cerdos»]: Portugal, Italia, Grecia y España. El epílogo de este trabajo se sitúa en la primavera de 2011, cuando un campamento reivindicativo se instala en Madrid, iniciando en Occidente un nuevo ciclo de okupaciones del espacio público. De nuevo se propaga la utopía como política, llevando con ella sus propias estéticas. Queda implícita una línea de continuidad entre las formas de resistencia en la Inglaterra del posthatcherismo y la oposición a la Europa de las «políticas de austeridad» que siguen a la crisis económica de 2008. Como sucede en las ciudades ideales que imaginan las utopías literarias, el relato de esta investigación también es circular: la conexión entre el primer capítulo y la sección final se da porque, en ambos, el movimiento social *es* un lugar. Tanto en el movimiento anticarreteras como en las acampadas disidentes de 2011, se trata de tipologías espaciales que se replican en distintos emplazamientos, extendiéndose de manera viral.

Summary

This doctoral thesis studies the centrality of utopian discourses to extra-parliamentary movements and to art in Western Europe since the fall of the Berlin Wall. Taking into account the importance of distinguishing between the different areas analysed, a tripartite structure has been adopted. In a gradation that develops *in crescendo*, the first part begins with the study of utopian creativity in certain social movements between 1989 and 2003 (chapters I, II, and III). Functioning as a connecting element or «hinge» leading to the next block, the central sections (chapters IV, V and VI) deal with the intermediate zones between art and activism and with the mutual influence in both areas. The third part is concerned with the study of utopianism in contemporary art (chapter VII), carried out through the analysis of artists whose work has been produced between 2001 y 2009 (chapters VIII, IX, and X).

Finally, the section which ends the thesis (chapter XI) returns to the field of activism, forming a link with the beginning of the work and thus continuing with the analysis of the utopian creativity of social movements which has been proposed at the start. This structure seeks to emphasis the cyclical character of the processes analysed and the dialectical sense of the different utopias which are presented here.

Throughout this work six paradigmatic case studies (chapters I, II, VIII, IX, X, and XI) are combined with five panoramic chapters which are located in the centre (chapters III, IV, V, VI, and VII). In this way it is hoped to combine a vision of the whole with the detailed analysis of some specific examples. Juan Antonio Ramírez speaks of the possibility of «tracing over the course of time a series of coves studying with *close attention* movements, situations and privileged examples». Thus «starting out from some previously selected places, the surrounding territory is explored»¹.

¹ Juan Antonio Ramírez, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991, p. 35.

The first part of the doctoral thesis («Utopian creativity of social movements») is dedicated to exploring the utopian and aesthetic sense of certain social movements since the fall of the Berlin Wall. The work begins with what we could call a *British school of protest*, the emergence in the United Kingdom at the start of the 1990s of certain forms of taking to the streets which will be repeated in later years in very different places. In the field of economic politics, the United Kingdom was the first European country to introduce a system in which privatisations and incentives to big business were implemented and accompanied by social cuts and police repression².

The first chapter deals with the anti-roads movement in England at the start of the 1990s, focusing on the space of the occupied street of Claremont Road in London. There, activists tried to block the demolition of the buildings by the Department of Transport which wanted to build a motorway in the area. The occupied street puts forward creative possibilities for those places known within the activist arena as «liberated spaces», which connect with the idea of the Temporary Autonomous Zone described by the anarchist writer Hakim Bey.

The doctoral thesis then proceeds to analyse certain *forms* that were taken by the collective reclaiming of the street. The specific examples allow a reflection about how their aesthetics serve to configure spaces of utopian practice, which function as examples of prefigurative politics.

The second chapter is dedicated to the London group Reclaim the Streets, which during the second half of the 1990s organised illegal anti-capitalist raves in the street, blocking traffic and commercial activity and creating their own ephemeral worlds. Its activity has to do with turning the protest event into a festival in which countercultural entertainment is united with political action. This ludic way of understanding collective presence in the streets will play a determining role in the dissidence of the years to come.

The third chapter deals with social movements at the end of the decade which acquired an international organisation which had never been seen before outside of bloc politics: it concerns that which has become known as the «antiglobalisation movement», the «alterglobalisation movement», or the «movement of movements». Focussing briefly on a few events, this section analyses the codification of a repertoire for a new aesthetic vocabulary of protest which will take on a transnational dimension.

² According to Naomi Klein, the system which Margaret Thatcher implanted in the 1980s had been tried in a pioneering form during the dictatorship of Augusto Pinochet in Chile (1973) and was also to be applied in the USA by Ronald Reagan. Naomi Klein narrates this in *The Shock Doctrine. Naomi Klein, The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism. The Rise of Disaster Capitalism*, New York, Picador, 2007.

The second part of the thesis («Intermediate areas between art and activism») serves as a «hinge» which explores the areas of intersection between activist creativity and that creativity which the cultural consensus considers to be «art».

The fourth chapter provides an account of «activism» that, taking place at the same time, is carried out by activists who are consciously and systematically dedicated to the production of symbols and iconic images. The text starts out from the *Handbook of a Communications Guerrilla* of the a.f.r.i.k.a. gruppe³, as a paradigmatic example of theorising these practices «from within». Moving on, the activity between 1990 and 2000 of the Spanish group Preiswert Arbeitskollegen. Sociedad de Trabajo No Alienado—which made stencils and tee-shirts and carried out happenings and media interventions—is succinctly related. There is then a brief analysis of the work of the French interdisciplinary association Ne Pas Plier [«Do Not Bend»] regarding its production of leaflets, adhesive tape, and other materials for group mobilisation.

The fifth chapter explores the insertion of activism into art spaces. Within it, three seminal experiences in which activists are invited by representatives of artistic institutions to take part in exhibition events are examined. Thus it analyses the creation of the antiracist group Kein Mensch Ist Illegal [«No one is Illegal»] at Documenta X in Kassel (1997), the integration of activist groups in the Las Agencias project at The Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA) in Barcelona (2001), and the exhibition within Documenta 11 of an installation which gave an account of the German activist project *Park Fiction* (2002). From these case studies, a reflection is proposed about the history of the «museumification» of social movements, seeking to contribute to the study of a phenomenon which continues to take place.

If it has already been observed how activists are influenced by art and temporarily occupy its institutions, the sixth chapter studies the influence of activism on the production of certain professional artists, who in their work use themes, aesthetics, and ways of proceeding that belong to the counterculture and social movements. The case studies here are the re-enactment of the confrontation between the British police and picketing miners in Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave* (2001), the performative rendering of free products in various works by the N55 collective, the occupation of a building by the group Stalker in its project *Ararat* (2001), and the evocation of the protest architectures of the anti-roads movement in the first creations of Nils Norman. In spite of dealing with issues related to activism, the thesis is already situated at this point within the sphere of art that is developed in galleries and museums. This chapter concludes the second part of the thesis, which acts as a connector between the analysis of activist uto-

³ Autonomous group a.f.r.i.k.a., Luther Blissett and Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerrilla— wie helfe ich mir selbst*, Hamburg and Berlin, 4. Auflage. Assoziation A, 2001.

pian creativity and the third part, dedicated to the study of the utopian dimensions of contemporary art.

The third part of the doctoral thesis («Utopian practice, artistic practice and the good place») considers the possible intersections between utopian practice and artistic forms that derive from the expanded arts.

The seventh chapter introduces the question by offering a panoramic vision of the 1990s and 2000s. Through examining the so-called «social turn» and how it is expressed through the categories of *relational art*, *contextual art*, and *public art*, it discusses the return of the word «utopia» to artistic discourse, in a process in which the *Utopia Station* of the 2003 Venice Biennale will have a foundational meaning. After briefly analysing various elements of this exhibition, the text focuses on some of the forms through which art could bring about a utopian practice, examining the issue of artistic communes and the contemporary network of rural poetics.

This chapter serves to frame the following sections, dedicated to case studies. The specific examples are related to questions which are dealt with here but, at the same time, each of them involves the reinterpretation of a utopian archetype: the utopia of the state and its institutions, the commune, and the garden as idyllic space.

Chapter eight studies the evolution of the Swiss artist Thomas Hirschhorn, from his construction of small altars to the planning of complex monuments, leading up to the building in 2009 of the *Musée Précaire d'Albinet* [«The Albinet Temporary Museum»]. From the perspective of «public art», these works raise issues tied to the social utility of art, whose discussion is a recurrent element in utopian thinking. At the same time, they show a tendency for artists to create their own institutions, which would connect to a certain evolution of the social movements. On occasions, art seems to stage a reconstruction of the disappearing European welfare state.

The ninth chapter studies the specific case of *AVL-Ville* (2001), a kind of «artists' commune» created by the Dutch collective Atelier van Lieshout (AVL). This form of *ex novo* village, made up of caravans and elements that can be dismantled, implies the culmination of a whole series of works between architecture and sculpture carried out by the artistic team during the 1990s. This chapter reconstructs the work, distinguishing between the projected dimensions and those which it was actually able to deliver. Through its different elements, this project places itself in relation to those utopian models that it reinterprets and parodies.

Playing with the idea of the garden and the urban space as the «good place», the tenth chapter deals with the work that the Spanish creator Lara Almarcegui has developed around the space of wasteland. The text exhibits the evolution of this type of project by the Spanish artist: if at the end of the 1990s Almarcegui started to make guides to the vacant lots of various cities, this exploration be-

comes radicalised, first with the opening to the public of some of those plots and later with projects that consist of preserving the places, keeping them empty and without intervention for the maximum amount of time possible. Her work proposes the *terrain vague* as an intermediate and hybrid place, which implies a refuge within cities where everything is measured and planned.

In 2008 the Lehman Brothers bank collapsed, triggering an economic crisis which became chronic in certain European countries which will be known as the *PIGS*: Portugal, Italy, Greece and Spain. The epilogue of this PhD takes place in the spring of 2011, when a protest camp was set up in Madrid, initiating a new cycle of Western occupations of the public space. Once again utopia was put forward as politics, bringing with it its own aesthetics. There is an implicit line of continuity between the forms of resistance in Thatcher's United Kingdom and opposition to the Europe of austerity politics which followed the economic crisis of 2008. As in the ideal cities imagined in literary utopias, the account offered by this investigation is circular: the connection between the first chapter and the final section is that, in both cases, the social movement *is* a place. Both the anti-roads movement and the dissident camps of 2011 are spatial typologies that are replicated in distinct locations, extending in a viral manner.

Introducción y marco teórico

*Una y otra vez, la utopía resurge como proyecto,
y entonces, en cada ocasión, se le suma la historia*¹.

La utopía parece ser uno de esos anhelos recurrentes que la humanidad retoma y abandona con la cadencia rítmica del deseo. A pesar de los fracasos tristes y de los éxitos pavorosos a los que han conducido algunos de sus intentos de realización, hoy el sueño social continúa siendo una de las fuerzas motoras que conducen la historia. Esta Tesis Doctoral plantea una reivindicación de la importancia de la utopía, y quiere incidir en su posible sentido emancipador. Combinando la visión panorámica con el estudio de casos que provienen de los movimientos sociales y del arte, el trabajo parte de la idea de que lo utópico puede suponer un prisma a través del cual podemos entender mejor las fuerzas que agitan nuestro mundo.

USO DEL TÉRMINO «UTOPIA»

Harto conocido es que la palabra «utopía» fue inventada por el británico Thomas More, quien la acuña a partir de su libro homónimo de 1516². Entre sus páginas se describe el gobierno de una lejana isla donde empleando la razón se ha logrado resolver toda problemática social: *La República* de Platón destaca entre otras muchas referencias clásicas que el autor maneja con soltura y espíritu lúdico. A lo largo del texto de *Utopía*, More bautiza lugares y personas con nombres que en realidad son paradojas, juegos verbales de carácter humanista: el nombre del gobernante significa un rey sin pueblo; el río, un río sin agua, y la capital, una ciudad sin habitantes.

¹ Traducción propia. Rachel Weiss, *To and From Utopia in the New Cuban Art*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2011, pág. 250.

² El título completo del libro es *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*.

Aunque la propia ínsula de *Utopía* en principio toma su nombre del griego *ou topos* o «no lugar», el propio More explica que su etimología también podría remontarse al griego *eu topos*, que viene a significar «buen lugar» o «lugar deseable». Esta ambigüedad entre el espacio imposible y el emplazamiento positivo va a mantenerse a lo largo de los siglos posteriores, haciendo que el uso de la palabra suela ir acompañado de malentendidos estériles o fructíferos. El sentido de lo utópico, así, ha ido moviéndose por los matices de ese terreno que se sitúa entre los polos dicotómicamente opuestos de la ensoñación y la voluntad de cambio efectivo³.

Como género literario, la literatura utópica surgió siguiendo la estela de Thomas More, y tiende a emplear estructuras narrativas que provienen de la literatura de viajes: un personaje que ha visitado la sociedad perfecta relata con abundante detalle los modos en los que allí se organiza la vida, incidiendo a menudo en los aspectos más nimios y cotidianos. Las utopías literarias tienden a funcionar de manera dialéctica, ya que las sociedades que describen se oponen implícitamente al propio contexto sociopolítico en el que fueron escritas. La descripción del lugar inexistente adquiere así un sentido crítico al ofrecer a la imaginación lectora un lugar alternativo al estado de las cosas que es considerado mejor por los autores del texto. Junto con la ordenación de los distintos ámbitos de la existencia, estas novelas también tienden a desarrollar fantasías «gratuitas», en las que audaces avances técnicos o entornos de naturaleza excepcional ayudarían a hacer más fácil la feliz concordia.

La importancia de la literatura utópica persiste hasta la llegada del siglo xx, momento en el que adquiere protagonismo el género de la *distopía*, opuesta a la utopía en su condición de «mal lugar». La literatura o el cine distópicos muestran lugares de pesadilla, sociedades terroríficas en las que se exageran las peores tendencias del mundo en el que fueron imaginadas. Por otra parte, y en paralelo, se desarrolla también la llamada «teoría social» utópica, que sentándose sobre las bases de la literatura utópica emplea un enfoque que busca la transformación social efectiva.

Y sin embargo, ya desde mucho antes de que More imaginase su Utopía corría el torrente no reglado del mito y la tradición oral, que a través de canciones, relatos, leyendas o imágenes evocaba entornos de plenitud y placer. Las geografías soñadas de utopías populares como el País de Jauja o Cucaña plantean la existencia de lugares lejanos en el espacio donde se verían colmados distintos deseos y pasiones del cuerpo⁴. En algunas ocasiones, el fluir de sus torrentes de leche y

³ Véase Lyman Tower Sargent, *Utopianism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

⁴ Más adelante hablaremos con algo más de detalle de esta fantasía colectiva, fundamentalmente en los capítulos II, IV y VII.

miel se mezcla con las aguas de aquellos entornos paradisiacos que aparecen en la mayor parte de las religiones. Generalmente, la lejanía de la utopía religiosa no está en el espacio, sino en el tiempo, pasando por la frontera de la muerte o remontándose a los tiempos arcanos.

En paralelo a todas estas ensoñaciones paganas, religiosas o laicas, se desarrolla la llamada «práctica utópica», con sus intentos de establecer sociedades nuevas basadas en principios radicalmente distintos. Esta también ha sido recurrente a lo largo de la historia de la humanidad, manifestándose en el tiempo a través de sectas, movimientos milenaristas, grupos mesiánicos, comunas de variado signo o simplemente acciones que tratan de prefigurar un sistema distinto. La tendencia a la reorganización sistémica se agudiza en el siglo XIX y, pasando a la gran escala, se convierte en un agente histórico clave para la comprensión del siglo XX.

Durante esta centuria se producen enormes intentos colectivos de transformación, ya sea a partir de principios comunistas, anarquistas o incluso nacional-socialistas: se dice que la utopía de un hombre es la distopía de otro. Lo cierto es que la idea persistente de cambiar por completo la forma de organizar la vida en común, tanto en sus dimensiones más amplias como en las más cotidianas, está en el centro de algunos de los grandes conflictos de estos años. Por ello el XX es considerado por algunos el «gran siglo de la práctica utópica».

Lo cierto es que, pese a la utilidad de las categorizaciones, en realidad los distintos sentidos de la utopía tienden a coexistir: el elemento onírico y ficticio siempre está presente en la práctica utópica, aunque esta pueda aspirar a un grado total de realización. Por otro lado, la cuestión de la *potencialidad*, la idea de que podríamos vivir de muchas otras maneras, late en el subtexto de las utopías más fantasiosas, aunque en principio solo busquen la evasión del presente.

Esta Tesis Doctoral se centra fundamentalmente en el estudio de ejemplos de práctica utópica, empleando las nociones de lo performativo y de la construcción simbólica del espacio como herramientas útiles para el análisis. Sin embargo, el sentido de la utopía no puede ser nunca unívoco: aunque aquí sobre todo se aborda la noción de buen lugar entendido como espacio practicable, no eludimos su sentido imaginario, ligado a afanes imposibles, meramente soñados y perpetuamente inalcanzables.

A lo largo del trabajo, los casos de estudio se sitúan en vinculación con el activismo y con el arte. La exploración se mueve en el espacio de una triple intersección: la zona intersticial donde se conectan el arte, la utopía y los movimientos sociales de la izquierda extraparlamentaria [1]. Por su parte, las coordenadas espacio-temporales se sitúan en la Europa Occidental posterior a la caída del Muro de Berlín.



[1] La Tesis Doctoral se sitúa en la zona de intersección donde confluyen arte, activismo y utopía.

ACTIVISMOS UTÓPICOS, ACTIVISMOS CREATIVOS

En el activismo europeo de los años 90 y 2000, los modos de vida forman ya parte de lo que se entiende por compromiso político. Si los llamados nuevos movimientos sociales ya no están ligados necesariamente a cuestiones de clase, en ellos adquiere gran importancia la creación de una identidad común de sentido eminentemente cultural. Los distintos grupos van a compartir imaginarios, referentes, universos estéticos y formas de relación: el cambio social se entiende ya como algo sistémico, que afecta a todas las dimensiones de lo cotidiano, lo afectivo e incluso lo pulsional⁵. El antiguo deseo político de llevar a la práctica una transformación completa de la vida muestra los rasgos inconfundibles de la utopía.

A lo largo del tiempo, ha ido reiterándose la tendencia de los movimientos sociales a crear una espacialidad propia, generando entornos de protesta comunitaria que funcionan a la vez como lugares de conflicto y de convivencia. Normal-

⁵ Murray Bookchin, ácidamente, habla del *lifestyle anarchism*, criticando formas de anarquismo que pretenden alcanzar estilos de vida para un grupo determinado en vez de tratar de lograr un cambio en el sistema. Véase Murray Bookchin, *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgable Chasm*, Edimburgo-Oakland, AK Press, 1995 [trad. esp.: *Anarquismo social o anarquismo personal: un abismo insuperable*, Barcelona, Virus, 2012].

mente, frente a las agitaciones y riesgos de la lucha política, la utopía suele suponer una especie de descanso, inventando una sociedad en la que no sea necesario el enfrentamiento. Sin embargo, en este tipo de lugares el mundo soñado se inserta dentro de la lucha misma y se convierte en un arma del conflicto. *Propuesta y protesta* son indisociables: configuran un mismo asentamiento.

Estos espacios paradójicos pueden proporcionar a la creatividad colectiva un lugar donde desarrollarse. El profuso simbolismo que en ocasiones alcanzan hace pensar en las posibilidades estéticas de formas de creatividad que tienden a hablar de un mundo mejor.

Siguiendo una tendencia que va a acentuarse cada vez más desde los años 50, no solamente el lugar activista va a tener un importante sentido estético; también las acciones e incluso las formas de vida de muchos movimientos sociales se van a caracterizar por un fuerte sentido espectacular. En ellos parecen haberse asimilado elementos propios de la performance, el happening o la instalación, así como preceptos del teatro expandido y las pedagogías libres.

Esta idea de espectáculo político se relaciona con una pulsión creativa inherentemente humana, que se combina con la voluntad de cambio social. El sociólogo estadounidense Stephen Duncombe va a acuñar el concepto de un «espectáculo ético», cuya definición merece ser citada con cierto detalle:

El concepto del *espectáculo ético* ofrece un modo de pensar acerca del uso táctico y estratégico de los signos, símbolos, mitos y fantasías para lograr objetivos progresistas y democráticos. [...] Las premisas de la teoría son: (1) que la política es un asunto que concierne al deseo y a la fantasía tanto como concierne a la razón y al raciocinio, (2) que vivimos en una sociedad intensamente mediaticizada (lo que el situacionista Guy Debord llamó la *sociedad del espectáculo*), (3) que, para ser políticamente efectivos, los activistas tienen que entrar en el ámbito del espectáculo y (4) que las intervenciones espectaculares tienen el potencial de ser éticas y emancipadoras.

Un espectáculo ético es una acción simbólica que busca mover la cultura política, llevándola hacia valores más progresistas. Un espectáculo ético debería buscar ser

Participativo: Tratando de empoderar tanto a los participantes como a los espectadores, con organizadores que actúen como facilitadores.

Abierto: Que responda y se adapte a los contextos cambiantes y a las ideas de los participantes.

Transparente: Haciendo que se implique la imaginación de los espectadores, sin tratar de embaucarlos o engañarlos.

Realista: Usando la fantasía para iluminar y dramatizar las dinámicas de poder y las relaciones sociales del mundo real, que de otro modo quedarían ocultas.

Utópico: Celebrando lo imposible y por tanto ayudando a hacer que lo imposible se vuelva posible⁶.

La propuesta de Duncombe va más allá de la condena iconoclasta del espectáculo como algo necesariamente alienante, y propone una exploración de su potencial liberador:

Los progresistas tienden a desconfiar de cualquier cosa que huela a propaganda o a marketing —la idea es que eso es lo que hace el otro lado. Tendemos a pensar que proclamar la verdad desnuda es suficiente [...]. Pero esperar a que la verdad nos libere supone una política perezosa. La verdad no se revela por sí misma solo por el hecho de ser verdad: debe ser contada, y debe ser bien contada. Tiene que tener historias tejidas a su alrededor, obras de arte hechas sobre ella; debe ser comunicada de formas nuevas y atractivas que puedan ser transmitidas de una persona a otra, incluso aunque implique fantasías y nuevas mitologías. La idea no es hacer una llamada a un movimiento progresista que traicione o banalice su mensaje, sino más bien es una llamada a hacer propaganda de la verdad. Esa es la labor del espectáculo ético⁷.

En esta Tesis Doctoral se analizan las dimensiones simbólicas y el sentido utópico de distintos movimientos y diferentes momentos activistas. En un primer momento se aborda la producción de espacialidad utópica a través de la creatividad colectiva en la calle okupada de Claremont Road, en Londres. A continuación, se analizan el componente estético y el sentido propositivo de las fiestas anticapitalistas que el colectivo Reclaim the Streets organiza en Londres entre 1995 y 2001. Estas grandes celebraciones van a ir ampliando su escala hasta confluir en el movimiento antiglobalización, también conocido como «movimiento de movimientos», que se explora en tercer lugar. A través de las grandes movilizaciones, va a llevarse a cabo una difusión global de aquellas estéticas de protesta que habían ido gestándose a lo largo de la década de los 90. Situándose ya en 2011, el epílogo de la Tesis Doctoral muestra la popularización, masificación y continuidad de estos lenguajes, estudiando la acampada activista que entre mayo y junio de 2011 escenificó toda una ciudad dentro de otra en pleno centro de la urbe de Madrid.

A través de estos casos de estudio se analiza un proceso de codificación de lenguajes de protesta prefigurativa basados en la performatividad, el sentido lúdico, la festividad y el encuentro comunitario. Su análisis sucesivo configura una

⁶ Traducción propia. Stephen Duncombe, «Ethical spectacle», en Andrew Boyd y Dave Oswald Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012 [trad. esp.: *Bella Revuelta*, Milrazones, 2014], pág. 230.

⁷ *Ibidem*, pág. 231.

genealogía posible que permite comprender la evolución de las estéticas de protesta a través de un transcurso en el que se alternan continuidad e invención.

Estas iconografías políticas configuran un imaginario de conflicto, pero también un universo utópico que habla de formas distintas de organizar la vida en común. Desvelar el pensamiento social implícito en las acciones activistas puede ser especialmente útil cuando se trata de grupos sin un programa explícito o lista de propuestas. A lo largo de la investigación, veremos cómo de manera dialéctica los grupos van a realizar una miríada de proposiciones centradas en imaginar «otro mundo posible». En ese sentido, la utopía cumple el papel de un discurso político.

ARTE Y UTOPIA

Pese a que parece haberse incorporado una capacidad espectacular que antes era propia del «Arte», los grupos activistas no suelen tener una voluntad artística en un sentido estricto. Hay, sin embargo, colectivos que se dedican consciente y voluntariamente a la producción de simbolismo. A partir de la segunda mitad de los 90 algunos grupos dedicados al activismo comunicativo van a encontrarse con instituciones artísticas, y se producen casos de hibridación e influencia mutua. Así, en algunas ocasiones, las creaciones se sitúan de forma ambigua en medio de la práctica política y los espacios de la creatividad reglada.

De una forma laxamente cronológica, la narración de la presente Tesis Doctoral parte de ejemplos del activismo para ir acercándose cada vez más al mundo del arte contemporáneo. Ambos campos se encuentran unidos en cuanto a la dimensión simbólica, en la que la práctica utópica tiene también una faceta performativa y en la que la voluntad de crear un espacio compartido entronca con las poéticas del «buen lugar».

El marxista Ernst Bloch ya destacaba la importancia del arte para el desarrollo de la imaginación social, en lo que él llamaba el «soñar despierto»⁸. Si el impulso utópico y el artístico han tenido una estrecha relación a lo largo de los tiempos, durante el siglo xx este maridaje va a adquirir especial importancia: el deseo de fundir la creación artística con la propia existencia, reiterado en las primeras y segundas vanguardias, va a configurar un tipo de utopía especialmente fértil en la que se intentan conciliar ambiciones artísticas y anhelos sociales.

Al igual que en otros ámbitos, en el arte la utopía puede ser un tema o una práctica. Empezando por los experimentos de las vanguardias, distintas formas artísticas no objetuales habían empezado a ocupar ámbitos propios del espacio y el tiempo de la vida. Este modo de entender la creación se radicaliza en los años

⁸ Véase Ernst Bloch, *Principio Esperanza*, Madrid, Trotta, 2007, 3 vols.

60, cuando la ampliación del arte hacia la acción (performance, arte de acción, happening) confluye con el desbordamiento del teatro más allá del escenario (teatro invisible, teatro de guerrilla). Asimismo, la ampliación del arte hacia el espacio tridimensional (instalación, environment) enlaza con la expansión de la noción de arquitectura más allá del diseño de edificios, abarcando también la vida humana, entendida de manera integral.

Si en aquel momento la idea de expandir las barreras disciplinares era una cuestión central, hoy parece haberse abandonado en gran medida la preocupación nominativa, heredándose sin embargo los sucesivos desbordamientos que funcionan ya como punto de partida. Los casos aquí estudiados aúnan lo performativo, lo espacial y aquello que Rosalynd Krauss en 1979 denominó la *escultura de campo expandido*⁹, configurando lugares de sentido experiencial que también conectan con la idea situacionista de la «construcción de situaciones».

Aplicando al arte las distinciones entre los diferentes tipos de utopía, podría plantearse la literatura utópica, con su carácter descriptivo, en relación con las representaciones del lugar ideal a través de pinturas, cartografías o maquetas. Por su parte, después de los distintos desbordamientos de las primeras y segundas vanguardias, el arte no solo podría *representar* la utopía, sino que también, quizás, tendría la posibilidad de llevarla a cabo.

Uno de los asuntos que aborda la Tesis Doctoral es el sentido utópico de categorías artísticas de los 90 relacionadas con el encuentro y la participación, como el arte relacional, el arte social o el arte público, para después discutir lo que podría considerarse un «giro utópico» del comisariado a principios del 2000. Tras llevar a cabo un análisis contextual, la investigación se centra en el estudio de tres casos artísticos, cada uno de los cuales representa un modelo artístico-utópico.

El arte público de Thomas Hirschhorn plantea la cuestión de una corriente «alterinstitucional» en la que el arte imagina instituciones que, de manera simbólica, escenifican el Estado del Bienestar. De manera paralela, los movimientos sociales se hayan también imaginando nuevas estructuras que puedan sustituir a las instituciones de un sistema en crisis.

La obra *AVL-Ville* del colectivo Atelier van Lieshout reelabora la tradición de las comunas de artistas a través de una escenificación paródica de una urbe construida para el propio grupo. Por su parte, el trabajo de la artista Lara Almarcegui en torno a los descampados supone una relectura ecologista, poética y urbana de la idea del jardín como buen lugar. Almarcegui va a proponer una urbe cuyos huecos sirvan como pequeños oasis del urbanismo y de la planificación y que funcionen como zonas libres, pobladas por la vegetación bastarda y el comportamiento no reglado.

⁹ Rosalynd Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, vol. 8, primavera de 1979, págs. 30-44.

La cronología del trabajo adopta como punto de partida 1989, buscando refutar la idea de la desaparición del referente utópico tras la caída del Muro de Berlín¹⁰. Aunque la configuración del nuevo capitalismo global viene de tiempo atrás, 1989 funciona como una fecha enormemente simbólica que ha pasado a representar un radical cambio de paradigma histórico en Occidente¹¹. Con la desintegración a partir de 1990 del bloque soviético, el capitalismo se erige como sistema hegemónico, radicalizándose y acelerando su expansión global¹².

La historiadora del arte británica Claire Bishop ha señalado los grandes momentos de cambio sociopolítico como catalizadores de las oleadas de participación y el interés por lo social en el arte:

Desde el punto de vista de la Europa Occidental, el giro social del arte contemporáneo puede ser contextualizado por dos momentos históricos anteriores, que tienen que ver con la insurrección política y los movimientos de cambio social: la vanguardia histórica europea de hacia 1917 y aquello que se conoce como las «neo» vanguardias que conducen a 1968. El claro resurgir del arte participativo en los años 90 me lleva a considerar la caída del comunismo en 1989 como el tercer punto de inflexión. [...] Cada fase ha sido acompañada por un repensar utópico acerca de la relación del arte con lo social y su potencial político¹³.

Este trabajo parte de la última de las oleadas señaladas por la historiadora del arte inglesa, añadiendo a la constatación de la enorme importancia de la caída del Muro de Berlín el análisis utópico e icónico de los movimientos sociales de la década de los 90, cuya enorme relevancia en el imaginario colectivo no es abordada por Bishop. El presente estudio propone poner en diálogo el «giro social» en el

¹⁰ Véase, por ejemplo, Patrick Hayden y Chamsy el-Ojeili, *Globalization and Utopia. Critical Essays*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.

¹¹ Véase Dominik Bartmanski, «Inconspicuous Revolutions of 1989: Culture and Contingency in the Making of Political Icons», en Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmanski y Bernhard Giesen (eds.), *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, págs. 39-65. Tras la caída del Muro autores como Fukuyama diagnosticaron incluso un «fin de la historia». Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, Free Press, 1992.

¹² Las alianzas de las élites del poder a nivel transnacional han ido haciéndose más intensas en Occidente desde los años cincuenta. Véase David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [trad. esp.: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007].

¹³ Traducción propia. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, pág. 3.

arte del cual habla Bishop con un «giro estético» del activismo¹⁴, que en los años 90 muestra un marcado interés por la producción de simbolismo y la creación consciente de imágenes. Ambos giros entroncan claramente con el precedente mitificado de los años 60. Finalmente, el epílogo de este trabajo añade el ciclo de 2010-2011 como siguiente punto de inflexión para la creatividad activista y los discursos político-utópicos en el arte¹⁵.

El marco geográfico, fijado en Europa Occidental, se centra en países que no han formado parte del bloque soviético¹⁶. Este enfoque enlaza con la premisa del grupo de investigación Former West [«Antiguo oeste»], que señala el impacto de la caída del Muro de Berlín en el «imaginario político y cultural de la Europa Occidental»¹⁷.

Aunque esta es una Tesis panorámica en el sentido temporal y sobre todo en el geográfico, es, sin embargo, un trabajo concreto en cuanto a *lo conceptual* que, como un tronco común, unifica el discurrir de los distintos casos.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

La presente Tesis Doctoral pretende, en primer lugar indagar en el sentido simbólico de la práctica utópica llevada a cabo desde el activismo y en el arte después de la caída del Muro de Berlín, tratando de analizar sus imaginarios y entender sus imágenes. En segundo lugar, se busca también explorar un punto de en-

¹⁴ Planteo por primera vez esta idea en un artículo publicado por *Third Text*. Véase Julia Ramírez Blanco, «Reclaim the Streets! From Local to Global Party Protest», *Third Text*, 4, *Global Occupations of Art*, julio de 2013. Disponible en: <http://thirdtext.com.contentcurator.net/reclaim-the-streets> [consultado: 10/02/2015].

¹⁵ Dentro de este marco, en la Tesis Doctoral se manejan dos temporalidades diferentes, que tienen que ver con la naturaleza de los casos de estudio. La atención al activismo se relaciona con los ciclos de protesta reconocidos por historiadores y sociólogos: el ciclo del movimiento antiglobalización, que va desde aproximadamente 1994 (con la insurrección zapatista) hasta 2003 (con la oposición a la Guerra de Irak) y el siguiente pico activista que comienza en 2010-2011 con la «Primavera Árabe» y el movimiento de las ocupaciones y que sigue todavía abierto. El estudio, por tanto, se ocupa fundamentalmente del activismo entre 1992 y 2003, y vuelve a abordarlo en 2011. La temporalidad de los movimientos sociales es más reactiva y está más directamente ligada a los acontecimientos concretos. El arte, con una temporalidad más de «tiempo largo», continúa desarrollando algunas de las ideas utópicas de las movilizaciones después de que estas hayan reducido su tamaño e influencia. Los casos de estudio artísticos, por tanto, se sitúan en distintos momentos de la cronología general, entre 1989 y 2012.

¹⁶ Respecto al «otro lado» del Muro cabe destacar la primera exposición dedicada al arte posterior a la caída del bloque soviético en los países que habían pertenecido a la URSS. Véase Bojana Pejic y David Elliot, *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Estocolmo, Moderna Museet, 1999.

¹⁷ Bishop, *op. cit.*, capítulo 7, nota 1, pág. 342.

cuentro, una zona de intersección entre las prácticas del arte y los movimientos activistas, manteniendo la utopía como un eje vertebrador. La hipótesis de partida es que el marco de lo utópico permite comprender mejor estos ámbitos, y que la utopía, lejos de desaparecer, continúa siendo un referente central, aunque sus formas hayan cambiado.

El texto plantea algunas preguntas. Después de 1989, ¿cómo son las utopías que se sueñan y practican desde el arte y del activismo? ¿Con qué tradiciones enlazan? ¿Qué clase de mundo prefiguran? ¿A qué se están oponiendo, o qué asuntos están criticando? ¿Cuál es la relación de estas utopías con la historia, de qué modo se relacionan con su presente? Y, de manera transversal, ¿qué sentido adquieren las conexiones entre arte, utopía y movimientos sociales?

En líneas generales, las preguntas de esta Tesis Doctoral se relacionan con estas tres dimensiones de la investigación. Así, en cuanto a lo estético, se pretende realizar un análisis iconográfico de las formas que se desarrollan en las utopías del arte y del activismo, planteando la imagen como un ámbito fundamental para la comprensión de lo utópico.

A través del estudio de casos que provienen del activismo y del arte, la investigación busca explorar el significado de la utopía como forma de pensamiento y praxis, en sus sentidos más poéticos y políticos. El análisis de ejemplos concretos sirve para acceder al imaginario social y las propuestas sociales implícitas en acciones y obras. Finalmente, de manera transversal, se propone un análisis histórico de las relaciones entre el arte y el activismo en los años 90 y 2000, explorando los distintos niveles de conexión. En conclusión, la Tesis Doctoral propone una indagación acerca del sentido político de la práctica utópica y el sentido utópico de la práctica artística.

METODOLOGÍA

La presente Tesis Doctoral ha partido de una serie de premisas, de un conjunto de elecciones en cuanto a las maneras de abordar el trabajo y las formas que ha adoptado el texto¹⁸. Sucintamente, podemos enunciar algunas de ellas a partir de algunos principios motores:

Sentido teórico de la estructura: A través de una estructura tripartita, las propias «arquitecturas» del texto van a reflejar los ámbitos que esta investigación pone en diálogo. Siguiendo un relato laxamente cronológico, la Tesis aborda diferentes

¹⁸ En este sentido, Juan Antonio Ramírez habla de las diferentes estrategias narrativas que pueden adoptarse en un artículo. Juan Antonio Ramírez, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1996, pág. 130.

casos de estudio que avanzan paulatinamente desde el ámbito de los movimientos sociales hasta el entorno del Arte. Así, la primera parte se ocupa de la creatividad utópica de los movimientos sociales, la segunda explora casos situados en el territorio intersticial que conecta el arte y el activismo y, finalmente, la tercera trata de algunos ejemplos de práctica utópico-artística. Cerrando el trabajo, el epílogo retorna al territorio del activismo, hablando de la simultaneidad en el desarrollo de las utopías artísticas y las utopías políticas, que van alternando sus distintos picos de visibilidad.

Apego al caso de estudio: En la forma de abordar el trabajo, hay una voluntad de realizar un análisis directo de los ejemplos elegidos¹⁹. La presente Tesis Doctoral no ha querido superponer la teoría a la praxis, sino que la metodología ha buscado pasar de lo concreto a lo abstracto. En ese sentido es preciso situar la importancia de las fuentes directas, las visitas de campo y las entrevistas. La diferencia en las fuentes tiene que ver con la idea de mezclar ejemplos muy conocidos con asuntos muy poco historizados, y que aquí son puestos en relación.

Importancia de la imagen: Para la historia del arte, las obras mismas son simultáneamente fuentes directas y casos de estudio, de modo que se configuran como punto de partida y punto de llegada. En el discurso histórico-artístico, las imágenes cumplen un papel que va más allá de la mera ilustración, pues como señalaba Juan Antonio Ramírez, la propia disciplina tiene un sentido *icónico-verbal*²⁰. A lo largo de la Tesis Doctoral, la profusión de documentos visuales se plantea como una parte indispensable del discurso que resulta fundamental para la producción del sentido. Se ha puesto especial cuidado en buscar imágenes de calidad, y en muchas ocasiones se aportan imágenes muy poco conocidas, muchas de las cuales se reproducen aquí por vez primera.

La historia del arte como método y no como objeto: Fundamentalmente en la primera parte y en el epílogo, los ejemplos abordados se corresponden con creati-vidades no regladas, que podrían encuadrarse en el marco del *outsider art* o de los estudios visuales. La segunda y tercera parte, analizan trabajos que se insertan más claramente dentro de la historia del arte más tradicional. Esta mezcla tiene que ver también con una toma de partido, que plantea una comprensión de la historia del arte como método y no como objeto. En ese sentido, se practica una lectura de las imágenes a través de la descripción analítica y los sistemas de relación visual, en

¹⁹ Respecto a la centralidad del objeto de estudio (visual) en la historia del arte, Otto Pächt, parafraseando la Biblia, afirma que «en el principio fue el Ojo, no la palabra». Otto Pächt, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1986, pág. 8.

²⁰ En palabras de Ramírez, «[H]ay una importante diferencia técnica entre nuestra disciplina y otras materias humanísticas como la historia económica, social o literaria: mientras estas últimas son “verbales”, la historia del arte y de la arquitectura es “icónico-verbal”. Nosotros practicamos, aunque no seamos siempre conscientes de ello, un género híbrido, combinando textos con reproducciones visuales». Ramírez, *op. cit.*, pág. 31.

los que los códigos iconográficos evolucionan y confluyen a lo largo del tiempo. En una sociedad primordialmente visual, creemos que la historia del arte puede configurarse como una herramienta especialmente útil. El estudio histórico de la imagen que es propio de la disciplina aquí se erige en un instrumento de análisis de la realidad, cuyo ámbito de utilidad va más allá de los campos tradicionalmente delimitados por la institución «artística».

Lectura icónica de la historia, lectura histórica de lo icónico: Utilizando métodos de la historia del arte, en la primera parte de la Tesis se realiza una lectura *icónica* de la historia, empleando las imágenes generadas por los movimientos sociales para la interpretación de los discursos políticos y el análisis del sueño social. De manera simétrica, en la segunda y la tercera partes se lleva a cabo una lectura *histórica* de lo icónico en la que las imágenes realizadas con una intencionalidad más o menos artística se ponen en relación con su contexto, estableciendo un diálogo con el universo utópico de los movimientos disidentes.

Metodología interdisciplinar: A lo largo de la Tesis Doctoral, tienen un papel protagonista las imbricaciones entre arte, política y sociedad. Así, pese a que el punto de vista principal tenga que ver con la historia del arte, los ámbitos explorados obligan a adoptar formas de proceder híbridas, basadas en lo interdisciplinar. La utopía es en sí misma un asunto que va más allá de las parcelas disciplinares, y su estudio hace necesario emplear metodologías mixtas²¹. Aquí se han empleado métodos propios de la antropología y la sociología, como son el trabajo de campo o la realización sistemática de más de una veintena de entrevistas²². Las estancias de investigación en la Universidad de Nueva York con el catedrático de sociología Stephen Duncombe y en el Laboratoire Langages, Actions Urbaines, Altérités de Nantes (LAUA) con la antropóloga, socióloga e historiadora del arte Emmanuelle Chérel se corresponden con la comprensión de la necesidad de aprender otras formas de abordar el trabajo. En cuanto a las fuentes secundarias, ha resultado fundamental la lectura de textos de historia y sociología para contextualizar nuestros casos de estudio. En ese sentido, la Tesis Doctoral se situaría dentro de los estudios culturales, aunque conservando el origen disciplinar en la historia del arte como un eje organizador.

Modalidad narrativa: Siendo conscientes de la inevitable parcialidad de cualquier texto por riguroso que sea, hemos decidido aquí contar *la historia* como una

²¹ En ese sentido resulta paradigmática la aproximación radicalmente interdisciplinar de las dos sociedades interrelacionadas dedicadas al campo de los estudios utópicos, en su facción norteamericana y europea. Véase <http://utopian-studies.org> [consultado: 16/09/2014] y <http://www.utopians-tudieseurope.org> [consultado: 16/09/2014].

²² Dichas entrevistas han sido realizadas en persona siempre que ha sido posible. Sin embargo, la dificultad geográfica ha hecho también necesario el uso de la videoconferencia (Skype) y las entrevistas por e-mail.

historia, como *un relato*, en el que se combina la atención particular con el análisis del contexto general. En todo momento la narración es conducida por los casos concretos, por las imágenes.

Voluntad clarificadora: Ernst Gombrich decía que si algo está bien contado, puede ser entendido por un niño. No llegamos a tanto, pero aquí ha sido constante la voluntad de claridad y de traducción cultural. Consideramos que la calidad de un producto como una Tesis Doctoral no tiene por qué estar reñida con el esfuerzo por hacerlo accesible.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema, tal y como se define en esta Tesis Doctoral, no ha sido abordado anteriormente, y se planea como una investigación novedosa. En las publicaciones precedentes no se ha hallado un análisis que afronte sistemáticamente la triple intersección entre utopía, arte contemporáneo, y movimientos sociales. Es por ello por lo que aquí comentaremos más bien la bibliografía acerca de estas esferas de manera más separada. De este modo, para definir el estado de la cuestión resultan pertinentes los estudios que analizan las relaciones entre el arte y el activismo, entre la utopía y el activismo y, finalmente, entre el arte contemporáneo y la utopía.

Respecto al estudio de las relaciones entre arte y activismo a partir de los años 90, existe una rica bibliografía, en su mayoría escrita por personas vinculadas al ciclo del movimiento antiglobalización. Es preciso destacar el trabajo del crítico de arte Brian Holmes, cuyos artículos a lo largo de los años sirven de crónica analítica de algunos momentos de intersección entre ambas dimensiones²³. El historiador del arte inglés Gavin Grindon ha analizado el activismo en relación con las tradiciones vanguardistas²⁴ desde un punto de vista eminentemente teórico, que va a cambiar a partir de 2014, cuando junto con Catherine Flood realiza el comisariado de la exposición *Disobedient Objects* [«Objetos Desobedientes»] acerca del diseño activista (Museo Victoria and Albert, 2014-2015). En el texto introducto-

²³ Los textos de Brian Holmes han sido compilados fundamentalmente en dos libros: *Unleashing the Collective Phantom* (Nueva York, Autonomedia, 2008) y *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (Eindhoven, Van Abbemuseum-WHW, 2009).

²⁴ Véase Gavin Grindon (ed.), *Aesthetics and Radical Politics*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2008; «Carnival Against Capital: A Comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey», *Anarchist Studies*, 2, vol. 12, 2004, págs. 147-161. También, Gavin Grindon, «Surrealism, Dada and Refusal of Work: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde», *The Oxford Art Journal*, 1, vol. 34, 2011, págs. 79-96, y «Revolutionary Romanticism: Henri Lefebvre's Revolution as Festival», *Third Text*, 2, vol. 27, 2013, págs. 208-220.

rio que junto con Flood escribe para el catálogo²⁵ va a centrarse en las dimensiones objetuales y del diseño, enlazando simultáneamente con los estudios de cultura material y con la historia del arte, y situándose en mayor proximidad con los modos de proceder del presente trabajo. El activista creativo John Jordan²⁶ es autor de diversos textos fundamentales para este trabajo, escritos entre mediados y finales de los años 90²⁷. Su lectura artística del activismo lo conecta con las primeras y segundas vanguardias, estableciendo puntos en común y puntos de divergencia a partir de su propia experiencia biográfica.

De voluntad más general son los trabajos del *artista* Gregory Sholette acerca de la producción artística fuera de las zonas del Arte más normativo²⁸ y del historiador André Mesquita. A partir de su Tesis de Maestría, este publica el libro *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* [«Insurgencias poéticas: Arte activista y acción colectiva»]²⁹, que funciona como una interesante síntesis de formas de activismo creativo vinculadas al movimiento antiglobalización, aunque aborda con más detenimiento el caso brasileño. Con la voluntad de realizar un volumen divulgativo para hacer comprensible un tema poco conocido, resalta el interés del libro *Artivisme*, de Stéphanie Lemoine y Samina Ouardi, rico en imágenes y textos de ánimo sintético³⁰. En España, vinculados a distintas experiencias concretas, han realizado una amplia teorización Jordi Claramonte³¹, Jorge Ribalta³², Marcelo

²⁵ Gavin Grindon y Catherine Flood, «Introduction», en Gavin Grindon y Catherine Flood (eds.), *Disobedient Objects*, Londres, V&A Publishing, 2014, págs. 6-25.

²⁶ Grindon y Jordan escriben un pequeño libro de activismo creativo: Gavin Grindon y John Jordan, *Realizing the Impossible*, Londres-Nueva York, Laboratory of Insurrectory Imagination-Minor Compositions, 2010.

²⁷ Para el presente trabajo fue muy importante su artículo «The art of necessity: The subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets»: este texto supuso un punto de partida para la consideración estética de los movimientos sociales de acción directa. Véase Jordan, en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998, págs. 129-151.

²⁸ Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011. Véase también Nato Thompson y Gregory Sholette, *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2004, además de la compilación de Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2007.

²⁹ André Mesquita, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*, São Paulo, Anna Blume-Fapesp, 2011.

³⁰ Stéphanie Lemoine y Samina Ouardi, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 60*, París, Éditions Alternatives, 2010.

³¹ Véase Jordi Claramonte Arrufaz, *La república de los fines* (Murcia, Cendeac, 2010) y *Del arte de concepto al arte de contexto* (San Sebastián, Nerea, 2011).

³² Jorge Ribalta, «Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos», *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), marzo de 2004, disponible en: http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm [consultado: 17/10/2014], y «Experimentos para una nueva

Expósito³³, Jesús Carrillo³⁴, Darío Corbeira y Leónidas Martín³⁵. Cabe destacar, respecto a América Latina, los estudios vinculados a la red Conceptualismos del Sur y el trabajo curatorial relacionado con la labor de Manuel Borja-Villel al frente del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Centro Nacional de Arte Reina Sofía.

En cuanto a las relaciones entre el activismo y la utopía, para este trabajo ha sido decisiva la investigación de Stephen Duncombe, dedicada a las dimensiones más oníricas y creativas de la acción política³⁶.

No se han querido recoger aquí las innumerables discusiones sobre la pertinencia de la utopía en el debate posmoderno. Asimismo, se ha tratado de evitar a algunas figuras recurrentemente revisadas en el análisis de las formas entre el arte y el activismo (Benjamin, De Certeau, Deleuze y Guattari o Debord)³⁷, buscando aportar un punto de vista ligado más específicamente al estudio de lo visual. En su conjunto, este trabajo reclama la especificidad del análisis de las utopías icónicas desde métodos relacionados con la imaginación visual entendida de forma amplia.

Respecto al estudio de los sentidos utópicos del arte contemporáneo, pese a que a principios de la década del 2000 la palabra «utopía» retorna a los discursos

institucionalidad», en Manuel J. Borja-Villel, Kaira M. Cabañas y Jorge Ribalta, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA, 2009, págs. 225-265.

³³ Marcelo Expósito, «Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento», versión ampliada de la conferencia pronunciada en el *VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): «Sur, sur, sur, sur...»*, México D.F., 30 de enero de 2009, y «Todo mi cuerpo recuerda. Desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario», en Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Tamara Díaz Bringas, Lars Bang Larsen, Linda Nochlin, Lady Allen of Hurtwood, Rodrigo Pérez de Arce, Beatriz Colomina, Aldo Van Eyck, Robert Filliou, Pier Vittorio Aureli, Marcelo Expósito y Graham St. John, *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruella, 2014, págs. 218-247. También, aquí han resultado muy útiles algunas de sus películas: *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (España, 2004) y, con Núria Vila, *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* (España, 2007).

³⁴ En un momento temprano, destacan sus textos en el volumen *Modos de hacer*. Véase Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

³⁵ Véase Leónidas Martín, «Yomango», 6 de octubre de 2011, disponible en: <http://leodecerca.net/yomango/> [consultado: 05/05/2013], y, junto con Jordi Claramonte et al., «Las Agencias», disponible en: <http://leodecerca.net/textos/acerca-de-lasagencias/> [consultado: 12/06/2013]. También, las películas *Arte y Activismo* (España, 2010) y, con Núria Campadabal, *Activismo y ficción* (España, 2012).

³⁶ Véase Stephen Duncombe, *Cultural Resistance Reader* (Londres-Nueva York, Verso, 2002), y *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* (Nueva York, The New Press, 2006).

³⁷ En 2004 Claire Bishop ya señalaba esta reiteración de los mismos autores y citas para referirse a ciertos temas en su artículo «The Social Turn: Collaboration and Its discontents» (*Artforum*, febrero de 2006, págs. 178-183). Véase Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 11.

del arte³⁸, este interés curatorial y artístico no se ha visto acompañado de esfuerzos académicos suficientes para comprender la naturaleza de esta relación. Conviene matizar que en el campo de la arquitectura construida o imaginada sí se han realizado diversos estudios, destacando en nuestro país el trabajo de Antonio Bonet Correa, Juan Antonio Ramírez, Francisco Jarauta o Delfín Rodríguez Ruiz, director de esta Tesis Doctoral.

Pese a la complejidad y la riqueza profesional de las sociedades de estudios utópicos en Europa³⁹ y Estados Unidos⁴⁰, en ellas apenas están representados los investigadores dedicados a explorar la historia del arte y su imbricación con la historia de las utopías⁴¹. Más allá de estas asociaciones, desde la historia del arte y las artes plásticas ha comenzado a desarrollarse en los últimos años una pequeña constelación de textos.

No todos ellos resultan igualmente significativos para este estudio: volúmenes como *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* (coordinado por María de los Ángeles Rueda en 2003)⁴² utilizan todavía el término en un sentido vago, sin que quede claro adónde quieren llegar con la palabra. La compilación de textos sobre utopía para la serie de *readers* de la MIT Press publicada en 2009⁴³ demuestra la importancia de la utopía en el campo del arte actual, pero también deja ver lo relativamente inexplorado de este terreno. También de 2009, el catálogo de la undécima exhibición de escultura en Suiza, titulado *Utopics: Systems and Landmarks* [«Utópicos, sistemas e hitos»] y editado por Simon Lamunière, se plantea como un fascinante glosario ilustrado de distintos cruces entre utopía y realidad, realizando un recorrido por distintos ejemplos artísticos y sociales⁴⁴. De modo parcial, también Marie Laurberg —situando el foco en el arte chino— o el sociólogo Stephen Duncombe —trabajando más bien en relación con el activismo norteamericano— se han aproximado a este territorio que comienza a ser poco a poco cartografiado.

En 2011 la historiadora del arte Rachel Weiss publica el libro *To and From Utopia in the New Cuban Art* [«Hacia y desde la utopía en el nuevo arte cubano»]⁴⁵, en el que, a través de numerosos casos de estudio, explora el paradójico sentido utópico del «nuevo arte cubano» producido a partir de los años 80. Su trabajo

³⁸ Véase el capítulo VII del presente trabajo.

³⁹ Véase <http://utopian-studies.org> [consultado: 16/09/2014].

⁴⁰ Véase <http://www.utopianstudieseurope.org> [consultado: 16/09/2014].

⁴¹ Una excepción es el artista Dan Smith, quien estudia este asunto fundamentalmente a partir de la ciencia ficción y el cómic.

⁴² María de los Ángeles Rueda (coord.), Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2003.

⁴³ Richard Noble (ed.), *Utopias*, Cambridge-Londres, MIT Press y Whitechapel Gallery, 2009.

⁴⁴ Simon Lamunière (ed.), *Utopics. Systems and Landmarks*, Zúrich, JRP-Ringier, 2009.

⁴⁵ Weiss, *op. cit.*

parte siempre del estudio de las obras para desde ahí tratar de extraer conclusiones generales.

Abordando fundamentalmente ejemplos occidentales, en 2012 se publica un conjunto de ensayos titulado *Utopia and Contemporary Art* [«Utopía y arte contemporáneo»]⁴⁶, que se relaciona con el de exposiciones y conferencias del museo ARKEN que se había titulado *Utopía*. Este volumen funciona en condición de semicatálogo, que compila textos dispersos sin lograr establecer una genealogía o un estudio más amplio.

En 2013 se publica el libro del historiador del arte británico Jonathan Harris, *The Utopian Globalists. Artists of the Worldwide Revolution, 1919-2009* [«Los globalistas utópicos. Artistas de la revolución global, 1919-2009»]⁴⁷, en el que se traza una genealogía de los anhelos de un proyecto de cambio social global a lo largo del arte del siglo xx. Pese a que la cronología y los casos de estudio hacen que el volumen se diferencie radicalmente de la presente Tesis, *The Utopian Globalists* es probablemente una de las aportaciones más interesantes al estudio de las relaciones entre arte contemporáneo y utopía.

En cuanto a la relectura en clave social del arte a partir de los años 90, esta investigación parte de las contribuciones del comisario Nato Thompson⁴⁸, del historiador del arte Grant H. Kester⁴⁹, del crítico de arte danés Lars Bang Larsen⁵⁰, del ya mencionado colectivo Former West y, sobre todo, de la historiadora del arte británica Claire Bishop. Aunque no analice explícitamente la utopía, su libro *Artificial Hells* [«Infiernos artificiales»]⁵¹ aborda muchos temas que aquí son de interés, como la incidencia social del arte y el sueño de encontrar un equivalente artístico a los ideales políticos.

⁴⁶ Christian Gether, Stine Hoholt y Marie Laurberg (eds.), *Utopia and Contemporary Art*, Ostfildern, ARKEN-Hatje Cantz, 2012. La crítica de arte Chantal Pontbriand también habla de la utopía en algunas secciones de su libro *The Contemporary, The Common: «From Utopia to the Common Place»* (págs. 100-111) y «Rirkrit Tiravanija: Modes of Utopia» (págs. 184-205). Véase Pontbriand, *The Contemporary, The Common: Art in a Globalizing World*, Berlín, Sternberg Press, 2013.

⁴⁷ Jonathan Harris, *The Utopian Globalists. Artists of the Worldwide Revolution, 1919-2009*, Oxford, Willey-Blackwell, 2009.

⁴⁸ Véase Nato Thompson, *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2012.

⁴⁹ Véase Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011.

⁵⁰ Véase Lars Bang Larsen, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, 1, Londres, Central Saint Martin's School of Art, 1999, págs. 76-87, y «The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990s — the decade that has yet to end», *Frieze*, 144, enero-febrero de 2012, en <http://www.frieze.com/issue/article/the-long-nineties/> [consultado: 24/08/2014].

⁵¹ Bishop, *op. cit.*

PERTINENCIA

En síntesis, la gran aportación de la Tesis radica en el abordaje de un campo novedoso en el que se propone un encuentro, un encuentro entre ámbitos sociales distintos y un encuentro también entre dispositivos intelectuales para la lectura y para la comprensión, abriéndose así una línea de investigación que aún no ha sido explorada. Aquí se plantea que el estudio conjunto de estos tres ámbitos puede resultar clarificador: el análisis de los movimientos sociales ayuda a entender el universo utópico y político de una parte del arte contemporáneo, mientras que el estudio del arte sirve para comprender mejor el funcionamiento simbólico de ciertas acciones llevadas a cabo por los movimientos sociales. Junto con este planteamiento, la pertinencia de la investigación también se sitúa en su posible importancia para distintos campos de reflexión, fundamentalmente para la historia del arte, el análisis de los movimientos sociales y los estudios utópicos.

Desde la historia del arte, se abordan muchos debates candentes dentro del arte contemporáneo, como son las tensiones entre la creación individual y la creación colectiva, la posibilidad de una utilidad social del arte, las relaciones entre arte y vida, las conexiones entre el arte y la política, la influencia de los movimientos sociales en el arte y la cuestión de la agencia política y social de lo estético. El presente trabajo supone una aportación a la actual corriente de análisis que está recuperando el arte de los 90 a partir de una lectura en clave social, además de contribuir a una investigación emergente y casi inexplorada acerca del sentido utópico del arte occidental posterior a la caída del Muro de Berlín.

De manera transversal, se muestra la evolución de las relaciones entre arte y movimientos sociales y los distintos encuentros entre sus diferentes trayectorias. Indagando en las ideas culturales comunes, el texto plantea un marco novedoso para abordar algunos casos artísticos conocidos y los conecta con la historia semi-secreta (por poco historizada) de la contracultura y los movimientos sociales. En ese sentido, también las imágenes, rastreadas y encontradas con dificultad, suponen una aportación iconográfica que puede servir a estudiosos futuros.

La Tesis Doctoral también es pertinente para enfocar los movimientos sociales desde una perspectiva que plantea la producción de simbolismo como una importante dimensión del discurso político.

Respecto a los estudios utópicos, la investigación trata de reconstruir algunos desarrollos de la imaginación social después de la caída del Muro de Berlín, planteándola a partir de su intersección con el arte y con la acción política. A través de estos campos, encara la relación de la práctica utópica con lo performativo y lo espectacular. Asimismo, propone estudiar el imaginario utópico a través de sus expresiones simbólicas y creativas, utilizando fuentes que no se limitan a lo tex-

tual, y situando la imagen en el centro del discurso. Finalmente, y sin voluntad de agotar la pregunta, esta Tesis explora el asunto fundamental de la agencia política de la utopía.

Más allá de lo académico, esta Tesis Doctoral ha sido realizada en un momento de enorme crisis de la política *real* y de sus imaginarios. En momentos como estos, más que nunca parece necesario dirigir la mirada hacia las políticas de la fantasía y las fantasías de la política.

PRIMERA PARTE

CREATIVIDAD UTÓPICA
DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES

CAPÍTULO PRIMERO

El activismo como lugar: el movimiento anticarreteras británico y la calle okupada de Claremont Road

*We are more possible than you can powerfully imagine*¹.

Dentro del movimiento anticarreteras inglés, un grupo de activistas okupan la calle londinense de Claremont Road. Esta okupación política, destinada a obs- truir la construcción de una nueva carretera, se ve acompañada de una okupación simbólica, cuyos elementos estéticos se activan ante las incursiones policiales. Esta primera sección analiza la *construcción del lugar activista a través de la intervención estética*, y cómo, por medio de un denso entramado de elementos visuales y per- formativos, el sentido de la calle cambia y se configura como un lugar de práctica utópico-anárquica que entronca con las ideas del escritor anarquista Hakim Bey.

A pesar de que Claremont Road es un caso poco conocido, va a tener un im- portante papel dentro de la renovación de lenguajes de protesta de los movimien- tos sociales británicos: las acciones de la calle trasladan modos de proceder del ecologismo de acción directa desde el campo hasta la ciudad, inaugurando nuevas formas de tomar el espacio urbano.

La okupación de Claremont Road supone un momento álgido en cuanto a la innovación visual y simbólica. En ella los participantes generan un espacio que funciona como una suerte de obra de arte total de gran fuerza poética. Aunque fenómenos como este no suelen ser abordados desde la historia del arte, la explo- sión de creatividad no especializada de la calle londinense puede leerse como un capítulo escasamente analizado dentro de la creación marginal, y que conviene estudiar en detalle.

¹ Consigna del movimiento anticarreteras: «Somos más posibles de lo que puedas imaginar».

Las campañas activistas crean lenguajes visuales que sirven para generar las formas de un imaginario social colectivo, trazando complejos sistemas iconográficos de los que beben también artistas reconocidos.

Éste es el primero de cuatro capítulos (I, II, III y XI) que van a centrarse en la producción estética de los movimientos sociales y su relación con la utopía. En él se introduce la importante noción de la «creatividad activista» llevada a cabo desde el campo de las luchas autónomas. La naturaleza de los casos de estudio aquí obliga a emplear métodos de análisis derivados de la sociología o la antropología. Sin embargo, el punto de vista principal tiene que ver con el estudio de la imagen, entendida de manera amplia. En este trabajo, la profusión de formas, símbolos, objetos y prácticas performativas del activismo se aborda de manera histórica, realizando un análisis iconográfico de los distintos elementos.

PRIMERAS ACAMPADAS: DE GREENHAM COMMON A TWYFORD DOWN

A finales de 1989, una multitud trata de cruzar el Muro de Berlín desde ambos lados, desbordando la barrera. Poco después, ya en 1990, comienzan las obras de demolición del Muro, y en 1991 se disuelve la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En Inglaterra a principios de los 90 ya se sienten las consecuencias de once años de gobierno de Margaret Thatcher, durante los cuales el país ha experimentado una combinación de privatizaciones, desregularización, recortes y represión.

Reino Unido ha comenzado la década con una oleada de disturbios en oposición al recién implantado impuesto de capitación (*Poll Tax*). Su expresión más espectacular se ha dado en la llamada «Batalla de Trafalgar [Square]», en pleno centro de Londres. El experto en estudios (contra)culturales George McKay señala la importancia de estos sucesos para un resurgir de formas de intervención ajenas a los cauces legales de la política institucional².

Cuando Margaret Thatcher dimite en noviembre de 1990³, John Major, quien le sucede en el poder, va a continuar con muchas de sus políticas. De la conocida como la «Dama de Hierro», Major hereda el megalómano plan de construcción de carreteras Roads for Prosperity [«Carreteras para la Prosperidad»], que

² George McKay, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance since the Sixties*, Londres-Nueva York, Verso, 1996, pág. 128.

³ Las causas de la dimisión de Thatcher son complejas. Además del descenso en su popularidad que provoca la *Poll Tax*, los análisis suelen resaltar los conflictos internos dentro de su propio partido a causa de su postura frente a Europa.

en 1989 se había presentado como el más grande «desde tiempos de los romanos»⁴. Este proyecto genera oposición lejos de la urbe: el movimiento disidente está protagonizado por ecologistas neopaganos cuyas ideas están próximas al anarquismo.

A partir de 1992 se van a suceder una multitud de campañas en las que los activistas erigen precarias acampadas en la ruta de las autopistas planeadas por el gobierno, sabotando las obras de construcción. Estos enclaves de protesta ecologista tienen una fuerte relación con los campamentos por la paz que han proliferado en la década anterior como parte de una fuerte movilización contra la política militarista del presidente estadounidense Ronald Reagan. En ellos, la acción directa y la práctica comunitaria adquieren una importancia central⁵.

En paralelo a un movimiento antinuclear protagonizado por mujeres de distintos puntos del mundo⁶, en el Reino Unido el Campamento por la Paz de Greenham Common (Greenham Common Peace Camp) es el primero de una oleada de asentamientos reivindicativos que se extiende por todo el país. Entre el año 1981 y el 2000, un grupo variable de mujeres se instala alrededor del perímetro vallado de la base militar aérea de Greenham Common para mostrar su oposición a la presencia de misiles nucleares⁷.

La identidad heterogénea del conjunto se refleja en la estructuración del espacio, a través de la suma de nueve campamentos de menor tamaño, organizados de forma cromática y situados junto a las entradas de la base militar. A la «Puerta Amarilla», establecida al poco de llegar, se añaden en 1983 las Puertas «Turquesa», «Índigo» y «Naranja», además de la llamada «Puerta Pedestre». Los colores marcan delimitaciones concretas: la «Puerta Verde» es la única que no acepta visitantes masculinos durante el día; la Violeta tiene un enfoque religioso; la Azul está marcada por elementos New Age⁸

⁴ Richard Sadler, «Roads to Ruin», *The Guardian*, 13 de diciembre de 2006, pág. 11. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/society/2006/dec/13/guardiansocietysupplement3> [consultado: 31/11/2011].

⁵ Aunque esta es una terminología actual, en realidad lo que llamamos «acción directa» y «desobediencia civil» son formas de acción política muy antiguas, que fueron empleadas sistemáticamente por la lucha obrera desde momentos muy tempranos.

⁶ Véase, por ejemplo, el testimonio de Barbara Epstein acerca de las formas organizativas del movimiento antinuclear en Estados Unidos: Epstein, «The Politics of Prefigurative Community», en Stephen Duncombe, *Cultural Resistance Reader*, Londres-Nueva York, Verso, 2002, págs. 333-347.

⁷ El 5 de septiembre de 1981, un grupo de mujeres llamado Women for Life on Earth [«Mujeres a favor de la Vida en la Tierra»] acude para intentar debatir la decisión de situar misiles de crucero en Greenham Common. Al ver rechazada su propuesta de diálogo, montan el campamento. Véase la web que recopila testimonios, recortes de prensa, vídeos y fotografías: <http://www.yourgreenham.co.uk> [consultado: 12/11/2011].

⁸ *New Age* es un término utilizado para hablar de una supuesta «nueva era» astrológica, la Era de Acuario, que estaría marcada por la paz y la prosperidad. Esta creencia en la «Nueva Era» viene asociada a un sincretismo espiritual, cuyos orígenes se ligan a la contracultura de los años 60 y al misticismo del movimiento hippie.



[2] Verja de la base militar de Greenham Common.

y la Roja indica un área para artistas⁹. Estas tonalidades se sumarían simbólicamente en una suerte de arcoíris de la paz.

Las mujeres decoran la verja que rodea la base militar con mensajes e imágenes en contra del belicismo. Algunas cuelgan fotografías de niños, otras colocan textos, o atan pequeños trozos de tela para formar diferentes dibujos [2]. Periódicamente realizan incursiones de acción directa y sabotaje, que pueden leerse como performances colectivas. Con la potencia de sus imágenes, contribuyen a una lucha en la que también batallan los símbolos. El 12 de diciembre de 1982, en la convocatoria *Embrace the Base* [«Abraza la base»], una multitud se da la mano alrededor del perímetro militar, creando una situación de bloqueo a través de la presencia común y solidaria.

A lo largo del tiempo, la base es obstruida de diferentes formas. Algunas tienen que ver con «cerrar» la zona militar sobre sí misma: sentadas que impiden el paso o candados en las entradas que aprisionan a los militares dentro del perímetro. Otras se relacionan con la apertura del espacio cercado: en diversas ocasiones, las mujeres cortan la verja con tenazas, logrando abrir «puertas y ventanas» en distintos puntos

⁹ «Records of Greenham Common Women's Peace Camp (Yellow Gate)», *The National Archives*. Disponible en: <http://www.nationalarchives.gov.uk/a2a/records.aspx?cat=106-5gcw&cid=-1#-1> [consultado: 03/02/2013].



[3] Mujeres del Campamento por la Paz de Greenham Common desalambrando la base.

de la alambrada¹⁰. Durante siglos, los campesinos han salido al campo armados con herramientas para romper las barreras que comenzaban a acotar el territorio bajo un creciente régimen de propiedad privada. Con sus imágenes de desalambrado, las mujeres de Greenham Common evocan el sueño ancestral de revertir la división de la tierra, devolviéndola a su condición de tierra sin dueños [3].

La práctica cotidiana de estas pacifistas que, en medio de grandes dificultades¹¹, conviven persiguiendo un fin común liga su asentamiento a la práctica utópica. Para George McKay, Greenham Common tiene un rol fundacional en cuanto a las formas de reivindicación comunitaria:

Desde los campamentos por la paz, la acción directa ha desarrollado la obstrucción física y la intervención de tal manera que el impulso de oposición se combina con el esfuerzo constructivo de la organización comunitaria. La intención es producir [...] «una comunidad de resistencia», una forma de protesta comunitaria que se afila a través de la fusión de las experiencias con el espacio¹².

¹⁰ Esta expresión proviene del relato de una de las activistas. Véanse el vídeo y las fotografías de estas acciones en: <http://www.yourgreenham.co.uk> [consultado: 03/02/2013].

¹¹ A los obstáculos «naturales» que presenta vivir permanentemente al aire libre, con muy escasos recursos y soportando los rigores climáticos, se suman la represión policial, a menudo violenta, y los arrestos que se producen en diferentes momentos.

¹² Esta afirmación se refiere al contexto británico. McKay, 1996, *op. cit.*, pág. 130 (traducción propia).

Una década después de la llegada de las mujeres, en 1991, los misiles nucleares son retirados de Greenham Common. El éxito, claro, es a nivel muy local: obviamente no se logra ni la paz mundial ni la desaparición de las bases estadounidenses en países extranjeros. Tan solo un año más tarde se levanta el primer campamento de protesta ecologista en el paraje británico de Twyford Down¹³.

El entorno de excepcional valor ecológico se encuentra amenazado por los planes de construcción del último tramo de la autopista M3. Tras una campaña legal larga e infructuosa, acude al lugar una serie de personas¹⁴. Son pocas y muy jóvenes. Se han politizado a través del rico entorno contracultural inglés, con sus celebraciones ilegales, sus festivales gratuitos y sus viajeros *New Age*. Desde los años 70, estos últimos recorren la campiña inglesa en sus carromatos y caravanas, tratando de ir de festival en festival, deteniéndose en fincas donde acampan como si todo paraje fuese tierra común¹⁵. Han elegido una vida de perpetuo viaje, moviéndose en grupo y decorando profusamente sus hogares móviles. En febrero de 1992 dos de ellos paran en la zona de Twyford Down, donde descubren que el hermoso paisaje va a ser destruido por la construcción de una carretera. Deciden entonces iniciar una campaña para defenderlo. Pronto se suman más activistas. Alexandra Plows describe así el instante primero:

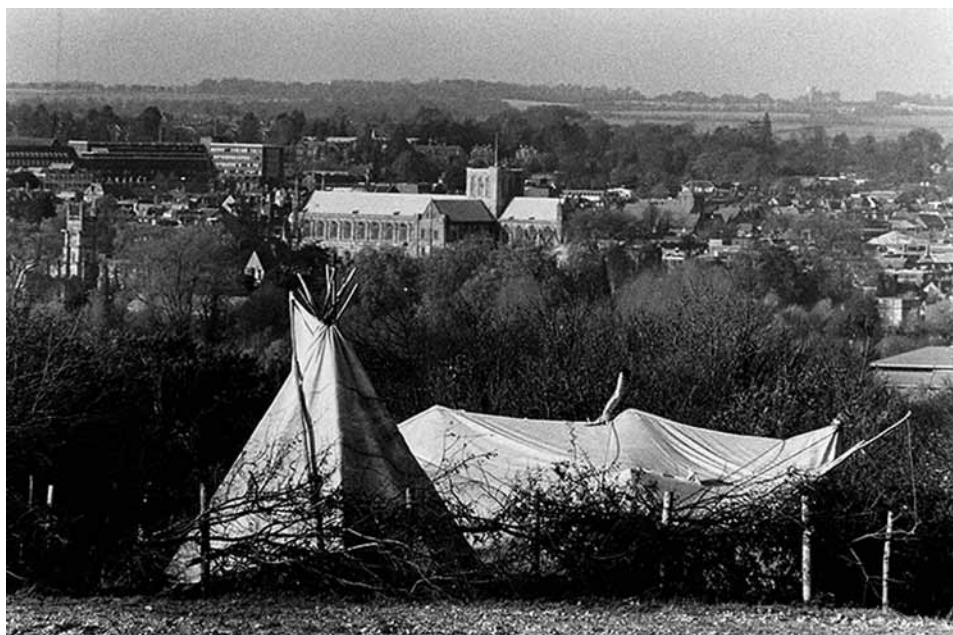
Llegó un grupo de personas, de uno en uno y de dos en dos [...], nos quedamos para impedir que [la zona] fuese destruida por la autopista M3. Aunque muchos de nosotros ya éramos ecologistas entusiastas, artesanos y expertos en hierbas, vivir todo el tiempo en comunidad, cocinando sobre hogueras y construyendo refugios sencillos pero acogedores, era algo nuevo¹⁶.

¹³ Alexandra Plows, quien participa en la campaña, señala la relativa cercanía cronológica entre el momento de mayor actividad en Greenham Common y el surgimiento de la protesta en Twyford Down. Para esta autora, «Greenham es uno de los puntos de unión más tangibles en el contexto de la difusión de repertorios de ciclos previos de movilización». Véase Alexandra Jane Plows, *Praxis and Practice: The «What, How and Why» of the UK Environmental Direct Action (EDA) Movement in the 1990's*, Tesis Doctoral, Universidad de Bangor (Gales), Escuela de Ciencias Sociales, 2002, págs. 42-43. Disponible en el catálogo en línea de esta universidad, en iol.ie/~mazzoldi/toolsforchange/afpp/plowsphd.rtf [consultado: 03/05/2012].

¹⁴ Los habitantes de la zona que habían protagonizado la campaña legal apoyan a los activistas contraculturales, produciéndose encuentros entre grupos sociales y posturas ideológicas extremadamente diferentes. Véase el documental de Simon Winchcombe *The Secret Life of the Motorway. The End of the Affair*, Inglaterra, 2007.

¹⁵ George McKay habla de cómo los viajeros *New Age* no solo resultan problemáticos para las autoridades sino también para muchas personas del contexto contracultural. Los viajeros a menudo generan conflictos y destrozan los lugares donde temporalmente se instalan. Véase McKay, 1996, *op. cit.*, págs. 45-71.

¹⁶ Alexandra Plows, «Eco-philosophy and Popular Protest: The Significance and Implications of the Ideology and Actions of the Donga Tribe», *Alternative Futures and Popular Protest*, vol. 1, Manchester, 1995, s/p. Citado por McKay, 1996, *op. cit.*, pág. 137.



[4] Campamento de Twyford Down. Imagen © Alex MacNaughton.

Los refugios sencillos de los que habla Plows están conformados por varias estructuras de madera, tiendas de campaña y un gran tipi con una fogata dentro¹⁷. Como elemento defensivo, se cava un foso, y se erige un trípode que ha de funcionar como torre de vigilancia. El tipi forma parte de las estructuras arquitectónicas que se asocian al movimiento comunal de vuelta al campo (*back to the land*) que tuvo un auge espectacular en los años 60. En el asentamiento de Twyford Down se percibe la continuidad con los sueños de esta década a través del deseo de vivir en proximidad con la naturaleza, en un modelo cuya escala se ha reducido a grupos sociales pequeños [4].

Al principio, entre diez y veinte personas acampan en Twyford Down: este número va variando según los diferentes momentos de la campaña. Entre la pequeña población de la acampada se forman estrechos vínculos comunitarios que McKay relaciona con el gran riesgo físico y emocional que implican las acciones de sabotaje: subirse a un árbol para impedir su tala o atarse a una excavadora para lograr frenarla¹⁸. Algunas de las formas de proceder tienen que ver con las protestas en contra de la tala de árboles en Australia y Norteamérica. Los activistas utilizan su presencia física como herramienta. Sus gestos plantean una escenificación

¹⁷ La idea del asentamiento permanente parece estar relacionada con miembros de Earth First! Véase Winchcombe, *op. cit.*

¹⁸ McKay, 1996, *op. cit.*, págs. 134-148.



[5] Miembros de la *Donga Tribe* o «Tribu de los Dongas». Imagen © Nigel Dickinson.

binaria en la que el hombre se enfrenta a la máquina, oponiendo lo natural del ser humano y el paisaje a lo mecánico de los engranajes que amenazan a ambos.

El sentimiento de identidad colectiva lleva al grupo a autoproclamarse una tribu, la llamada *Donga Tribe* o «Tribu Donga»¹⁹. Este nombre viene de la arcana denominación local para los caminos de la Edad de Hierro que surcan Twyford Down. La elección de esta palabra tiene que ver con todo un ideario primitivista que anhela una existencia comunitaria, nómada e integrada en la naturaleza: más allá de la protesta, la acampada Donga se enmarca dentro de una búsqueda de formas de vida alternativas²⁰. Ello se ve reflejado tanto en la estética de los miembros de la Tribu como en las formas del propio asentamiento²¹, cuya creatividad está íntimamente ligada a una concepción animista del mundo [5].

¹⁹ Resulta interesante la invención de un indigenismo *ex novo*, frente a los movimientos indigenistas que le son contemporáneos, como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional que se dará a conocer poco tiempo después.

²⁰ Si algunos de los que participan en la campaña de Twyford Down eran viajeros *New Age*, cerrando el círculo, otros adoptan esta forma de vida después de la campaña. Alexandra Plows, entrevista personal con la autora, 12/04/2012.

²¹ Los *New Age Travellers* tienen una relación directa con los campamentos por la paz: durante el verano de 1982, uno de sus convoyes de caravanas para en el Greenham Common Peace Camp, pasando a llamarse el Peace Convoy o «Convoy de la Paz».



[6] Traspaso masivo de las obras de la carretera en Twyford Down.

Alexandra Plows habla de paganismo práctico²²: los Donga tienen uno de sus anclajes en el ritual. Con el fin de paralizar la construcción de la carretera, tratan de utilizar la magia simpática, y decoran sus barricadas con imágenes, mensajes y conjuros. Las fiestas, cánticos y danzas se relacionan con el pensamiento mágico asociado a las sociedades primitivas, pasándolo por el filtro del hippismo *New Age*. En los momentos de enfrentamiento, las autoridades reaccionan con tremendo desconcierto ante acciones simbólicas que no comprenden.

El 9 de diciembre de 1992 se conoce en la jerga de los participantes como el «Miércoles Amarillo», aludiendo al color de los chalecos de los guardias de seguridad que acuden ese día: la escena muestra un grupo de agentes enfrentándose con cruda violencia a los Dongas. El 4 de julio de 1993 se genera otra imagen potente, cuando unas mil quinientas personas allanan el espacio de las obras. A pesar de que en un principio la convocatoria es para un lamento colectivo por la naturaleza destruida, una vez allí, la multitud se da la mano y baila²³. De nuevo el allanamiento conecta con el recuerdo fantaseado de la tierra común. Ya ha co-

²² McKay, 1996, *op. cit.*, pág. 147.

²³ Véase Nicholas Schoon, «Twyford Down Protesters Invade Motorway Site», *The Independent*, 5 de julio de 1993. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/uk/twyford-down-protesters-invade-motorway-site-nicholas-schoon-reports-on-how-a-mass-trespass-by-activists-turned-a-requiem-into-a-party-1483038.html> [consultado: 07/06/2012].



[7] Poblados arbóreos del movimiento anticarreteras en Newbury. Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.

menzado la construcción de la autopista y la zona excavada ha dejado al descubierto un sustrato de tiza blanquecina [6].

Aunque las acciones de Twyford Down originalmente implican a un número muy reducido de personas, estas cuentan con la simpatía de gran parte de la opinión pública y con el apoyo creciente de muy variados grupos sociales. Los eventos protagonizados por los Donga son los primeros en una oleada de campañas de una nueva fase del movimiento anticarreteras en la que se vuelve habitual un repertorio de acción que en gran medida procede de Earth First!²⁴ y de los Dongas: acampar, encadenarse a la maquinaria y hacer casas en los árboles se convierten en prácticas frecuentes²⁵.

A partir de 1995, en la zona inglesa de Newbury llegan a erigirse catorce poblados arbóreos conectados entre sí [7]. Ese mismo año comienza la primera campaña urbana del movimiento anticarreteras en Londres, donde las estrategias

²⁴ Earth First! [«¡La Tierra Primero!»] es un grupo de acción directa ecologista que surge en Estados Unidos en 1980, inspirado en cierto sentido por la novela de Edward Abbey *The Monkey Wrench Gang* (Salt Lake City, Dream Garden Press, 1999 [la primera edición es de 1975]) [trad. esp.: *La Banda de la Tenaza*, Córdoba, Berenice, 2012]. Cuando surgen otros grupos independientes en diferentes países se intensifica el enfoque libertario. La facción británica se forma en 1990, y pone un mayor énfasis en el ecologismo social, desde posturas próximas al anarquismo.

²⁵ Algunas de las campañas más conocidas tienen lugar en Newcastle (1993), Salisbury Hill (1994), Blackburn (1995), Glasgow (1996), Berkshire (1996-1997) y Exeter (1997).

se replican adaptándose al entorno de la ciudad. Los asentamientos de protesta situados en hermosos paisajes se van a transformar en ocupaciones del espacio público²⁶.

LA CAMPAÑA CONTRA LA CARRETERA M11

*Homes, not roads!*²⁷.

El artista John Jordan ha estudiado teatro y bellas artes. A principios de los 90 acaba de entrar en la treintena, va a tener un hijo y ejerce de profesión «artista». Hace performances ligadas al body art y forma parte del colectivo de arte ecologista Platform²⁸. En el círculo de galerías de Londres tiene la sensación de que siempre son las mismas personas las que acuden a verlo, y cuando realiza acciones en la calle descubre con decepción que los transeúntes le toman por loco o le hacen enzarzarse en estériles discusiones sobre por qué lo que está haciendo puede considerarse «arte»²⁹. Sin embargo, John Jordan no quiere discutir el significado de esa gran palabra: con su trabajo quiere hablar de la sociedad, el capitalismo, la crisis ecológica, la muerte...

En 1989 ha descubierto que la ciudad le parece un organismo absurdo. Esta suerte de revelación se produce cuando, junto con otros miembros de Platform, acampa durante diez semanas en cinco puntos de la trayectoria del río Támesis en Londres como parte de la obra *Tree of Life, City of Life, The Tent Project* [«Árbol de la vida, Ciudad de la vida, El proyecto de las tiendas de campaña»]³⁰. Cuatro años más tarde, Jordan va a encontrar una forma de expresar este descreimiento del modelo de desarrollo urbano, cuando por primera vez participa en una campaña de activismo medioambiental. Aunque él ya había leído acerca del ecologismo de acción directa de grupos como Earth First!, hasta ese momento su aproximación solo había sido teórica.

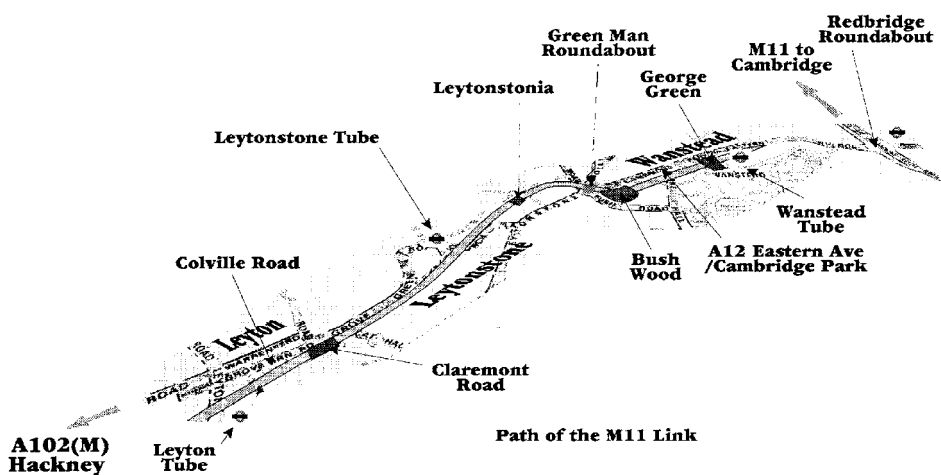
²⁶ Véase Julia Ramírez Blanco, «Utopías artísticas del mundo contemporáneo: el caso de Claremont Road», en *Encuentro con jóvenes investigadores en España*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 7 de noviembre de 2011. La grabación de dicha charla está disponible en: <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/visualizador.jsp?tipo=2&orden=1&acto=5629> [consultado: 20/11/2011].

²⁷ Lema de la campaña No M11: «¡Casas, no carreteras!».

²⁸ Platform [«Plataforma»] es un grupo artístico fundado en 1983 que combina «arte, activismo, educación e investigación». Véase su página web: <http://platformlondon.org> [consultado: 17/09/2012].

²⁹ John Jordan, conferencia sin título en Enmedio Colectivo (org.), *Cómo acabar con el mal*, Barcelona, 27-31 de marzo de 2012.

³⁰ La obra forma parte del proyecto *Tree of Life* [«Árbol de la vida»] de Common Ground, en el Royal Festival Hall de Londres. Este trabajo de Platform busca «diagnosticar el estado del metabolismo biológico de una sección de la ciudad». Véase <http://www.platformlondon.org/otherprojects.asp#tree> [consultado: 09/05/2012].



[8] Mapeado de los barrios londinenses de Wanstead, Leyton y Leytonstone.
Dibujo de Kate Evans, cortesía de la autora.

En 1993 se han iniciado las obras de la autopista M11³¹. Su construcción no solamente supondría la tala de un bosque centenario, sino que también implicaría destruir los barrios de Leytonstone, Leyton y Wanstead, desplazando forzosamente a sus habitantes [8]. A las reivindicaciones ecologistas se añade ahora una dimensión explícitamente social³².

Como viene siendo habitual, la lucha por los cauces legales precede al uso de la acción directa. La historia resulta familiar: un grupo de personas ligadas al mundo contracultural llega en septiembre de 1993, cuando comienzan las obras de la autopista. Esta campaña se bautiza como No M11, y entre 1993 y 1994 atraviesa varias fases y momentos de intensidad. Los participantes construyen elementos defensivos y llevan a cabo una intensa labor mediática, a través de actos con una fuerte dimensión simbólica, que generan imágenes poderosas. Las intervenciones comienzan en torno a un árbol centenario. Vecinos y activistas se lanzan a defender el castaño de la zona de George Green. El gesto de un simpatizante que manda una carta a la casa que se sitúa entre sus ramas termina sentando un precedente legal. De manera exitosa, los activistas argumentan en los juzgados que el

³¹ El nombre completo oficial de esta carretera es A12 Hackney to M11 Link Road [«Carretera de circunvalación A12 de Hackney a M11»].

³² La estrategia de okupar un espacio para protegerlo se ha empleado en múltiples ocasiones. Por ejemplo, en Ámsterdam, entre 1972 y 1975, se toman las casas que están amenazadas por la construcción de una línea de metro. También en los años 70, ante los planes de «modernización urbana», se okupan los edificios de la zona antigua de esta misma ciudad. La oleada de okupaciones del Berlín de 1979-1980 comienza como forma de preservar edificios que van a ser demolidos.

árbol constituye una vivienda, lo que hace necesaria una orden de desalojo para proceder a la tala³³. Cuando el árbol cae, la campaña se propaga por los barrios.

La ruta de la futura carretera pasa por unas trescientas casas, con sus calles pavimentadas³⁴. Ahora, además de levantar los ya habituales campamentos y construir casas en los árboles, se okupan los edificios y las aceras³⁵. Cuatro grandes casas se proclaman «Zona Independiente de Wanstonia»³⁶. Un pequeño foso marca simbólicamente la salida de Gran Bretaña y la entrada a esta «república» donde se celebran encuentros, exposiciones y cenas. Entre enero y febrero de 1994 se emiten pasaportes de sentido lúdico, llevando la broma hasta el extremo de enviar una carta a las Naciones Unidas solicitando reconocimiento oficial³⁷. Estas acciones se enmarcan en el contexto del micronacionalismo, en el que pequeñas parcelas de territorio se autodeterminan como naciones soberanas. Aquí el sentido oscila entre la gestualidad hiperbólica y la estrategia pragmática.

Cuando tiene lugar el desalojo de Wanstonia, las casas se protegen con barricadas. Muchos activistas se mueven por encima de las viviendas a través de un sistema de comunicación interno compuesto por pequeñas escaleras. Algunos permanecen quietos, encadenados a las chimeneas o a bloques de cemento que se han añadido a los tejados³⁸ [9]. En uno de los árboles hay un teléfono (se trata del

³³ Con las cartas enviadas al árbol de George Green se autoedita un libro titulado *Dear Tree*. La defensa de los árboles como viviendas va a convertirse en una táctica del movimiento anticarreteras, que se repetirá en diversas ocasiones.

³⁴ De las trescientas casas, uno de los activistas, llamado Justin, calcula que «al menos en la mitad de ellas hubo algún tipo de resistencia al desalojo». Otra participante llamada Cathy recuerda: «desalojaban una casa, metían guardias de seguridad y al día siguiente llegaban y la destrozaban». En Kate Evans, *Cops. The Cartoon Book of Tree Protesting*, Londres, autoedición, 1998, s/p. Cuando los vecinos son trasladados y las casas quedan vacías, los okupas se cuelan en los edificios, y se instalan en ellos.

³⁵ Si los Dongas estaban ligados a los viajeros *New Age* y su errático nomadismo campestre, aquí se hace clara la vinculación con el movimiento okupa, que se apropia de inmuebles, denunciando la especulación inmobiliaria y replanteando cuestiones de planificación urbana.

³⁶ El micronacionalismo y la autodeterminación van a ser elementos recurrentes dentro del movimiento anticarreteras. McKay, 1996, *op. cit.*, pág. 156. Véase la tabla 23.1 («Direct Action Campaigns Against the M11 Link Road») que adjunta Beverly Butler a su texto sobre la cultura material de Claremont Road: Butler, «The Tree, the Tower and the Shaman: the Material Culture of Resistance of the No M11 Link Roads Protest of Wanstead and Leytonstone, London», en Graham Harvey (ed.), *Shamanism: A Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 2003, pág. 384.

³⁷ En contestación a esta carta, las Naciones Unidas informan de que para la autodeterminación es necesario el reconocimiento de otros países. Durante un tiempo se intenta que varios países africanos consideren Wanstonia una nación.

³⁸ Los llamados *lock ons* son bloques de cemento con un agujero para encadenarse con la ayuda de esposas, candados o tiras de cuerda. Su uso dificulta y retrasa un proceso de desalojo. En la exposición *Disobedient Objects* [«Objetos desobedientes»], del Museo Victoria and Albert, se hace una pequeña cronología de este sistema, ligado al ecologismo de la acción directa. Véase Catherine Flood y Gavin Grindon (eds.), *Disobedient Objects*, Londres, V&A Publishing, 2014.



[9] Activistas en los tejados durante el desalojo del barrio de Wanstead (Londres), 1994.

tree phone), y en todo momento está presente una persona con una videocámara, grabando la propia versión de los hechos³⁹. Estas formas de proceder se repiten en los siguientes desalojos de la campaña No M11⁴⁰.

El 15 de marzo comienza Operation Roadblock [«Operación Bloqueo de la Carretera»], un programa de acción directa diaria que dura seis semanas. Para organizarlo, se han establecido más teléfonos en los árboles, y se llama a todos aquellos que puedan estar interesados en participar. Acuden al lugar unas dos mil personas. Los recién llegados reciben un pequeño entrenamiento en labores de sabotaje. Entre ellos está John Jordan, quien va a experimentar un momento transformador:

muy temprano, en una mañana de 1994, trepé un muro coronado por cristales rotos, y entonces todo cambió. Por primera vez, interpose mi propio cuerpo en el camino de una excavadora [...]. De repente, la idea de un arte vivo adquirió un sentido completamente diferente —lo pragmático se fundía con lo poético, lo performativo con lo político [...]. Poner mi cuerpo directamente entre las ruedas dentadas de la máquina, como un punto de resistencia al flujo del poder, no solo era algo lúdico, sino que también era algo profundamente efectivo⁴¹.

Como habían hecho otros artistas mucho antes que él⁴², John Jordan se retira del arte al constatar su realización (revolucionaria) en el ámbito de la vida. El paso de Jordan de la performance a la acción directa constituye una evolución coherente: mientras que la performance surge relacionada con una crisis de la representación *artística*, que duda que las artes miméticas puedan verdaderamente aprehender la realidad, la acción directa tiene que ver con una crisis de representación *política*, que no cree que los políticos profesionales puedan vehicular los deseos de la población.

³⁹ La campaña contra la M11 supone un punto de inflexión en cuanto a la filmación de vídeo activista. En 1994 surge Small World Media, más tarde conocida como Undercurrents, una productora de vídeos de contrainformación que va a desempeñar un importante papel durante los años siguientes.

⁴⁰ Para desalojar cuatro casas, intervienen unos setecientos policías, doscientos guardas de seguridad y cuarenta alguaciles, en una operación que cuesta 200.000 libras.

⁴¹ John Jordan, transcripción de la charla «Deserting the Art Bunker», en *Live Cultures: Performance and the Contemporary*, Londres, 2008 (traducción propia). Disponible en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l0304/msg00016.html> [consultado: 24/03/2013].

⁴² Claire Bishop habla de esta cuestión respecto al performer catártico Jean Jacques Lebel: «Resulta revelador que después de mayo del 68 Lebel dejase de hacer happenings, considerando que éstos se habrían logrado en las okupaciones, barricadas y protestas: el sueño vanguardista de convertir el arte en vida a través de la experiencia creativa colectiva para él se había realizado al fin» (traducción propia), Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, pág. 103.



[10] Activistas en la zona de la M11. Fotografía © Gregory Mendel.

Frente a este descreimiento en los sistemas representativos, George McKay habla del auge de la «cultura Do it Yourself [DiY]» o «cultura del hazlo tú mismo»⁴³. Esta tendría tres formas de expresión: la creación de medios de comunicación alternativos (fanzines, vídeos, plataformas y redes en internet), la construcción de espacios propios (casas okupas, campamentos de protesta o cualquier otro intento de Zona Autónoma) y la acción directa⁴⁴. Para John Jordan, esta última intervención constituye la performance por excelencia.

En el perímetro de la M11, mientras las autoridades tratan de despejar una zona, el trabajo de construcción de la autopista se desarrolla en otra. Allí, los activistas esquivan a los guardias y se suben a las grúas⁴⁵ [10, 11]. Las okupaciones,

⁴³ George McKay, *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998. Respecto a la crisis de la representación, véase Fernando Rampérez, *La quiebra de la representación*, Madrid, Oykinson, 2004.

⁴⁴ Lyman Tower Sargent afirma que los lugares a los que se refieren Bey y McKay «de forma retrospectiva pueden ser considerados utópicos» porque «produjeron lo que para los participantes era una vida mejor, aunque fuese brevemente». Lyman Tower Sargent, *Utopianism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pág. 48.

⁴⁵ Uno de los activistas, llamado Sean, lo recuerda así: «las autoridades se dedicaban a desalojar una zona, mientras en otra estaban desarrollándose las obras de construcción de la autopista. La gente estaba por ahí, aburrida, esperando al desalojo. Así que uno iba y rompía las máquinas, o trepaba por el fuste de las grúas. Las máquinas proporcionaban muchas actividades emocionantes.



[11] Sabotaje en la zona de la M11. Fotografía © Gregory Mendel.

entre tanto, continúan. Durante el mes de octubre, un grupo de casas se declara «Estado de Euforia», y hasta junio el bosque de Leyton se autoproclama «Leytonsonia». Aunque estos actos retrasan las obras, prácticamente toda la zona ha sido desalojada un año después del inicio de la campaña disidente.

La calle de Claremont Road se convierte en el último bastión de resistencia. Formada por treinta casas victorianas, la vía ha sido completamente okupada en el mes de noviembre⁴⁶. En estos momentos finales, parece estar claro que la autopista va a construirse y los que se oponen a ella van a ser expulsados tarde o temprano. Sin embargo, para muchos el enclave disidente constituye ya un fin en sí mismo, cuya relevancia supera al objetivo inicial de frenar la carretera. En el espacio donde va a situarse la autopista planeada brota una comunidad disidente. Desde la revista *Aufheben* consideran que, en ella, lo más significativo es «la crea-

Durante el día, saltábamos las vallas del área de construcción y nos subíamos a las excavadoras. Por la noche, construíamos barricadas, o merodeábamos por ahí con pasamontañas en la cara» (traducción propia). Citado en Evans, *op. cit.*, s/p.

⁴⁶ Según Justin: «comenzó como unas pocas casas individuales y entonces, en algún momento, alguien decidió que trataríamos de tomar toda la calle». Cathy, otra de las participantes, cuenta: «comenzaron demoliendo Fillesbrooke Road y Grove Green Road estaba en ruinas, Dyers Hall estaba en pedazos, de repente todo el mundo fue a Claremont Road». En Evans, *op. cit.*, s/p.

ción de un *clima de autonomía, desobediencia y resistencia*», que apuntaría hacia «la manera en que podría vivir toda una sociedad»⁴⁷.

En Claremont Road se han establecido una casa de artistas, dos cafés, un escenario, un taller de bicicletas y un punto de información. Muy cerca de un tejado a dos aguas, en lo alto de un muro, cuelga un falso cartel publicitario que parodia la estética de las empresas inmobiliarias. En él se anuncia: «Bienvenidos a Claremont Road: hogares ideales. Trabajando hacia un mundo mejor». No solo es una broma: esta pieza revela la voluntad utópica del enclave okupado, que desde el interior mismo de Londres ensaya un sistema basado en la inexistencia de normas formales. Más que un emplazamiento anarquista, se trata de un experimento social profundamente *anárquico*. En él, la creación visual adquiere gran importancia.

CREATIVIDAD UTÓPICA DE CLAREMONT ROAD

*La propia calle era arte*⁴⁸.

Durante los años anteriores, la calle ha ido aumentando su población de okupas y de artistas, que acuden ante el descenso de los precios que precede a los planes de demolición. En 1994, colectivamente, los participantes en la campaña No M11 hacen de Claremont Road una gran instalación habitable [12].

Las paredes de las casas se pintan y las habitaciones se llenan de elementos que hacen que el espacio sea coherente con su nuevo sentido como entorno activista. El fragmento urbano es resignificado para hacerlo formar parte de un nuevo universo simbólico al que muchos participantes se refieren como una Zona Temporalmente Autónoma [*Temporary Autonomous Zone*] o TAZ, aludiendo al concepto del escritor anarquista Hakim Bey⁴⁹. Una TAZ es un entorno de anarquía que no busca la permanencia, sino que mantiene su pureza emancipadora al cambiar continuamente de ubicación. Según Bey, la Zona Autónoma tiene ciertas ventajas respecto a la revolución tradicional:

⁴⁷ Véase *Aufheben*, «The Politics of Anti-Road Struggle and the Struggles of Anti-Road Politics: The Case of the No M11 Link Road Campaign», en McKay (ed.), 1998, *op. cit.*, pág. 107. A estas alturas, los vecinos del barrio se han acostumbrado a los procedimientos activistas, y para ellos, según Kate Evans, «okupar casas y subirse a las máquinas se había convertido en la nueva forma de vida» (traducción propia), en Evans, *op. cit.*, s/p.

⁴⁸ Traducción propia. Justin, citado en Evans, *op. cit.*

⁴⁹ Hakim Bey, *TAZ: Zona Temporalmente Autónoma, anarquía ontológica, terrorismo poético*, Madrid, Talasa, 1996. La edición original en inglés es de 1991, pero el texto data de 1985. Un ejemplo de TAZ que suele darse es el festival estadounidense Burning Man [«Hombre en Llamas»], donde un grupo de personas conviven durante siete días en una ciudad efímera que edifican en el desierto de Nevada.



[12] Calle okupada de Claremont Road (Londres). Fotografía © David Solomons.

[La TAZ] puede proveer la clase de intensificación asociada con la revuelta sin conducir necesariamente a su violencia y sacrificio. TAZ es como una revuelta que no se engancha con el Estado, una operación guerrillera que libera un área —de tierra, de tiempo, de imaginación— y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla⁵⁰.

El suelo se decora, y se multiplican las esculturas, en su mayoría hechas de objetos ensamblados. En las copas de los árboles se sitúan pequeñas casas [13], mientras en sus ramas se enganchan elementos variopintos, como maniquíes, telas o incluso televisores. Modificando el aspecto de la arquitectura preexistente, en Claremont Road muros, ventanas y pavimentos se cubren de murales, grafitis, papeles pintados y stencils [14, 15]. En un espacio donde no hay limitaciones a la artísticidad, esta se desborda por todas partes. Para John Jordan, esta explosión de creación colectiva tiene que ver con la propia idea del cambio social:

Para mí, una situación revolucionaria es aquella en la que todo el mundo puede perseguir sus pasiones y su creatividad sin coerción alguna [...]. [En Claremont Road] cualquiera podía tener una pasión y aplicar su creatividad a ella,

⁵⁰ Bey, *op. cit.*, pág. 4.



[13] Casa arbórea en Claremont Road.
Fotografía © Maureen Measure, cortesía de la autora.



[14] Mural en Claremont Road.
Fotografía © Maureen Measure, cortesía de la autora.



[15] Mural en Claremont Road.
Fotografía © Maureen Measure, cortesía de la autora.



[16] Ajedrez en el suelo de Claremont Road. Imagen © Gideon Mendel.

haciéndola tangible. Daba igual si estas personas se consideraban a sí mismas «artistas» o cualquier otra cosa⁵¹.

En la calle, el gesto estético y la acción táctica están íntimamente relacionados. La acción directa tiene su correlato en las prácticas artísticas de la calle. Un ejemplo es el reciclaje a partir del sabotaje: las piezas mecánicas y los materiales constructivos que se roban en las zonas de obras como parte de las actividades de boicot son reutilizados de forma artística. El neoludismo⁵² del ataque a las máquinas se completa con una utilización creativa del «botín». Escombros, ladrillos y piezas mecánicas se convierten en esculturas. La estética de algunas recuerda a corrientes artísticas herederas del dadaísmo, como el arte pop inglés o el nuevo realismo, en las que los desechos de la sociedad de consumo se acumulan e hibridan.

El enorme ajedrez pintado en el suelo de la calle usa trozos de maquinaria como fichas para una partida irónica, que sugiere tácticas de ataque, desviación,

⁵¹ John Jordan, entrevista personal con la autora, 21/11/2011.

⁵² Los luditas son quizás los más conocidos de entre una infinidad de grupos que se enfrentaron a la incipiente maquinaria. Desarrollándose paralelamente a la industrialización, la destrucción de máquinas por parte de los trabajadores busca presionar a sus patronos y defender las condiciones laborales amenazadas por la aparición de los artefactos mecánicos. Véase, por ejemplo, Eric Hobsbawm, «Los destructores de máquinas», en *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Planeta, 2013, págs. 15-28.



[17] Automóvil intervenido en Claremont Road. Fotografía © Maureen Measure, cortesía de la autora.

atracción o bloqueo y que puede verse como metáfora de la propia lucha contra el Estado y el Capital [16]. Lo lúdico se convierte en un elemento primordial en un lugar de cierto hedonismo, donde la gente queda con sus amigos y acude a fiestas. Frente a la actividad destructiva del sabotaje, la actividad productiva de la calle se dedica fundamentalmente a crear esculturas, dar conciertos, poner música, bailar, pintar o construir barricadas. El trabajo convencional se ha eliminado, y en su lugar hay una vida contemplativa y festiva, salpicada por la «aventura» de la acción directa y el previsible enfrentamiento policial.

Una de las primeras acciones consiste en tirar todas las vallas que separan los jardines. Este gesto sitúa la calle entera como territorio común, completamente accesible a todos. Cuando comienza a hacer calor, se produce el cierre del tráfico motorizado.

En Claremont Road, el coche se convierte en un símbolo del tipo de sociedad contra el que se está luchando, pues es el elemento que justifica directamente la construcción de autopistas como la M11. Varios automóviles se modifican para generar imágenes icónicas que prefiguran un mundo donde estas máquinas sean un mero material escultórico [17]⁵³. Uno de los más emblemáticos es un coche

⁵³ La profusión de coches anulados recuerda a los Cadillacs semienterrados del *Cadillac Ranch* [*Rancho de Cadillacs*], de Ant Farm. También hace pensar en las obras en las que el creador alemán Wolf Vostell modificaba automóviles, haciendo imposible su uso convencional.



[18] Automóvil intervenido en Claremont Road. Fotografía © Maureen Measure, cortesía de la autora.

verdoso que tiene las palabras *Rust in Peace* [«Oxídate en paz»] escritas en su costado, en un juego con el *Rest in Peace* [«Descanse en paz»] de los epitafios anglofonos⁵⁴. Toda la parte superior está cubierta de plantas: tras la muerte del coche, los automóviles oxidados se llenarían de flores [18].

Exentas de humos y del riesgo de atropello, las aceras se transforman en un lugar para la vida cotidiana [19]. Volcando hacia el pavimento los elementos del interior de las viviendas, los muebles son colocados imitando su disposición dentro de las casas. El interior cotidiano se hace exterior, convirtiendo las aceras en un entorno para habitar. Con sus mesas, sillones y sofás, estas instalaciones urbanas insisten en la ruptura de las divisiones entre lo público y lo privado⁵⁵. Hay quien duerme al aire libre, descansando en los sofás frente a los inmuebles okupados donde otros residen en colectivo.

En el exterior de los edificios, un mural que representa una guirnalda de margaritas une todas las fachadas [20]. La activista y dibujante de cómics Kate Evans habla de cómo esta pintura constituye uno de los primeros gestos para reclamar la

⁵⁴ Este juego de palabras fue repetido por algunas personas tras la muerte en 2013 de Margaret Thatcher, la «Dama de Hierro».

⁵⁵ Para Cathy, sacar los muebles a la calle también tenía que ver con decir: «nos estáis echando de nuestras casas» (traducción propia). En Evans, *op. cit.*



[19] Muebles en la calle de Claremont Road. Imagen © Maureen Measure, cortesía de la autora.



[20] Mural de margaritas en la calle de Claremont Road.

calle⁵⁶. Esta conexión floral evoca referentes hippies, y puede relacionarse con una voluntad de vida comunitaria. La representación de la cadena vegetal tiene un paralelo en el interior de las casas, con un túnel que atraviesa sus muros: aunque los agujeros se hacen con la idea de encadenarse a la pared en el previsible momento del desalojo, también hablan de la búsqueda de una intimidad compartida, que perfore las barreras que nos separan a los unos de los otros.

Y sin embargo, Claremont Road no es más que una línea de casas okupadas que tiene delante una pequeña carretera y varios árboles. La rodea el espacio aplastado por la demolición, un páramo jalonado de escombros. Este aislamiento crea una imaginería dura y una metáfora poderosa, que sugiere la construcción de un mundo nuevo surgiendo entre las ruinas que deja el capitalismo. La idea recuerda a antiguos cuadros que muestran a la Sagrada Familia tranquilamente instalada entre los vestigios quebrados de edificios romanos, simbolizando el fin del paganismo. Aquí lo nuevo crece entre los restos de lo anterior, al igual que en las grietas de un edificio germina la hierba, o entre los engranajes de un coche oxidado enraízan las plantas. Pero, pese a la belleza de parte de su simbolismo, en la práctica Claremont Road no es para nada un lugar idílico. John Jordan afirma que «si la utopía es una especie de mapa, Claremont Road estaría en las orillas salvajes de ese mapa. En las orillas salvajes e inexploradas de Utopía»⁵⁷.

El artista habla de una fuerte presencia de drogas y de algunas muertes por sobredosis de heroína en la calle. El enclave surgido de la protesta ha generado una reserva de absoluta libertad y de flagrante disenso. Jordan señala que uno de los problemas es que la explosión de creatividad que se da en Claremont Road no se acompaña de una conciencia de la responsabilidad colectiva⁵⁸. En diversos sentidos, se trata de un espacio duro, cuyo funcionamiento carece de la articulada perfección que asociamos al «buen lugar».

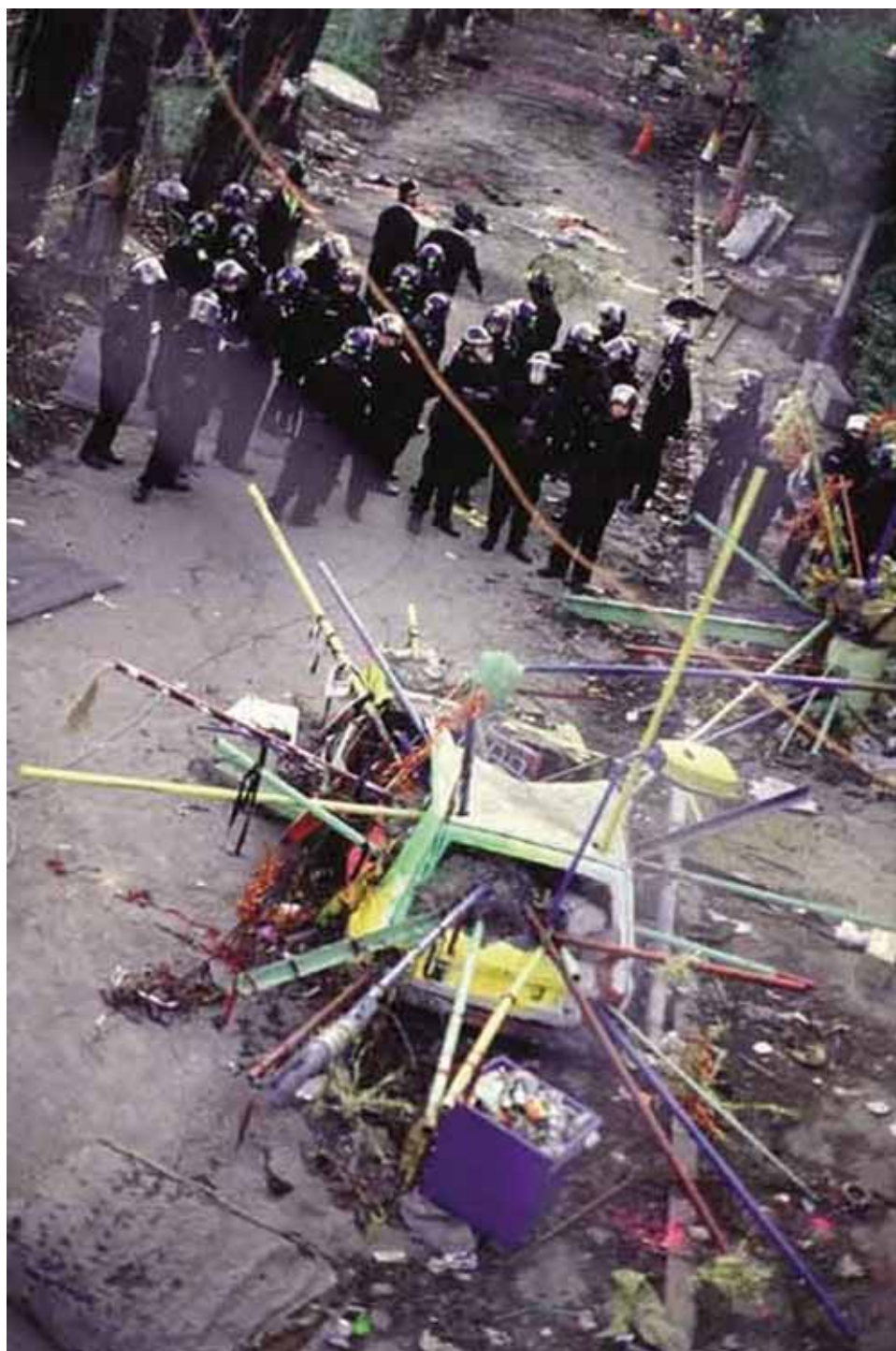
Este entorno complejo y contradictorio no está hecho para la contemplación; es un lugar de sucesos cuyo carácter teatral va a ir *in crescendo*. Todos los domingos del verano de 1994 se celebran fiestas a las que acuden personas que habitualmente no habrían participado en un evento disidente⁵⁹. El protagonismo de los ritmos electrónicos, relacionado con el apogeo de la escena *rave*, hace pensar en la organización musical de la TAZ de la que habla Hakim Bey. Por su efervescencia creativa y política, durante los meses estivales en Claremont Road se habla de un

⁵⁶ Evans, *op. cit.*

⁵⁷ John Jordan, entrevista personal con la autora, 21/11/2011.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Un activista llamado Jelly dice: «Venía todo tipo de personas. Había un montón de locos, pero era una mezcla absoluta... Lo que me encantaba es que mucha gente había venido por lo que se supone son los motivos equivocados, por razones que no eran políticas, no trataban de salvar nada. Estaban allí para encontrarse con amigos, con novias, por motivos sociales, quizás, pero *terminaban* implicándose» (traducción propia). En Evans, *op. cit.*



[21] Escultura-barricada en Claremont Road. Fotografía © Jason Royce.

«Festival de Resistencia». Sin embargo, la mayor celebración llega en invierno, cuando se produce el desalojo. Es en este momento cuando se activan las dimensiones bélicas de las obras de Claremont Road. Rellenas de tierra, escombros y cemento, la mayor parte de las esculturas han sido concebidas también como barricadas [21]. Los elementos estéticos muestran su efectividad práctica durante un corto lapso de tiempo, que despliega una fuerte condensación de intensidades, *pathos* y espectáculo.

EL ESPECTÁCULO DEL DESALOJO

Entonces los «y si», los «podría ser» y los «pero» se hicieron irrelevantes. Primero llegó una furgoneta antidisturbios, después otra, y otra, y otra, y otra. El río de vehículos policiales era increíble; aquello era real y estaba pasando en el ahora. Antes de que comenzaran los gritos de ánimo, alguien había encendido el sistema de sonido de la torre. Los alguaciles fueron recibidos por cientos de personas subidas a los tejados, y por una gran rave. La atmósfera era increíble⁶⁰.

El 26 de noviembre de 1994 a las dos del mediodía acuden a Claremont Road setecientos policías, cuatrocientos guardias de seguridad y trescientos alguaciles. Los activistas los reciben con gritos de bienvenida⁶¹.

Comienza el proceso de expulsar de la calle a unas quinientas personas que despliegan toda una serie de artefactos y metodologías de resistencia. Muchos parecen estar tumbados en el suelo, sobre colchones, con actitud indiferente. En realidad, tienen los brazos unidos al suelo por cemento (hay que desenterrarlos con violencia y máquinas ruidosas). Otros se refugian en cuatro búnkeres subterráneos, cuya entrada está cegada con tierra. Es preciso entrar con palas, sacarlos uno a uno. Sin embargo, la mayoría están situados por encima del nivel del suelo, integrados en un espectacular sistema de ingravidez táctica.

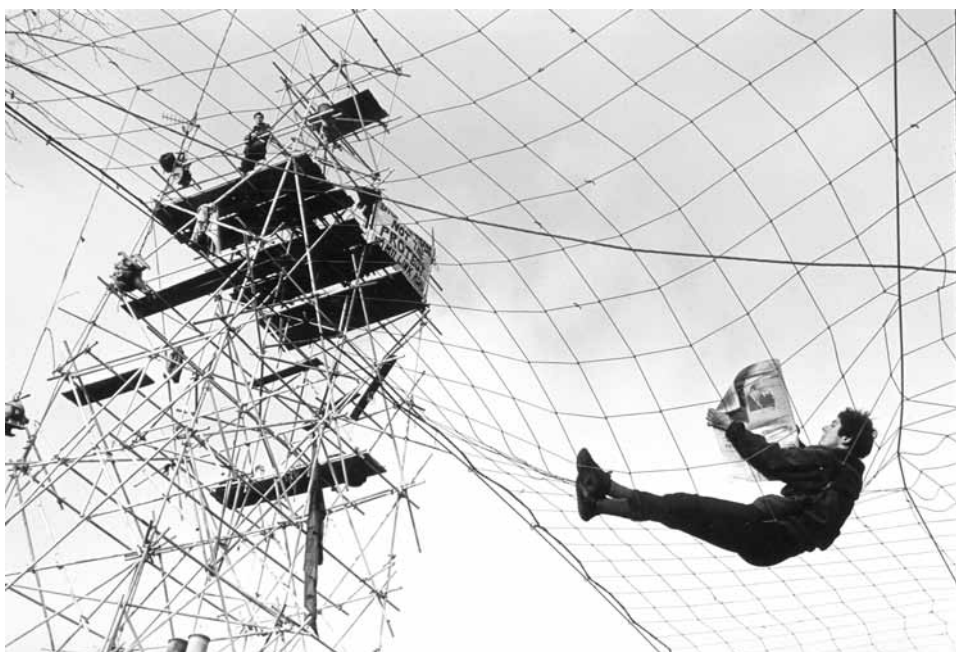
Desde vanguardias clásicas como el constructivismo, pasando por obras de la segunda mitad del siglo xx como el *Salto al vacío* de Yves Klein [22], el arte ha soñado con superar la atadura primera que nos impide elevarnos sobre la tierra. En Claremont Road se crea un estrato superior compuesto por redes y puentes que conecta entre sí los tejados y los árboles [23]. El conjunto, de enorme belleza, tiene también un sentido práctico: aquellos en lo alto se separan de manera efec-

⁶⁰ Autor desconocido «M11 Latest News», *SchNEWS* 3, 7 de diciembre de 1994, s/p. La versión escaneada de este periódico activista autoeditado está disponible en: <http://www.schnews.org.uk/archive/pdf/news003.pdf> [consultado: 26/11/2011].

⁶¹ Justin recuerda que «todo el mundo estaba con la actitud de genial, allá vamos. Viva. Esto es el principio» (traducción propia). En Evans, *op. cit.*



[22] Yves Klein, *Salto al vacío*, 1961.



[23] Sistema de ingravidez táctica en Claremont Road. Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.

tiva de los cuerpos de seguridad situados abajo. Las redes hacen posible moverse por la calle, lejos de la policía, y conectan a las distintas personas en una suerte de cuerpo de resistencia colectivo. Martin, quien participa en la campaña, señala su importancia clave: «fueron un gran éxito. Hacían que llegasen los suministros y que la gente pudiese subir y bajar. Las redes lo conectaban todo, empezamos a perder cuando cayeron»⁶².

Ya hace algún tiempo que se han construido pequeñas torres de madera. Tras comprobar su utilidad frente a las incursiones policiales, se decide hacer una más grande. Poco antes de que empiece el desalojo, los habitantes de Claremont Road proceden a robar una multitud de piezas de andamiaje que ensamblan unas con otras, generando una estructura impresionante. Pintada de colores brillantes, la Torre de Dolly⁶³ mide unos treinta metros de altura y llega a constituir un icono de la protesta [24, 25].

En su génesis parece estar un cuento para niños en el que el protagonista, amenazado por unos constructores inmobiliarios, escapa huyendo por una torre que ha erigido en el tejado de su casa autoconstruida⁶⁴. Como este personaje, los activistas trepan hacia lo alto para alejarse de los guardias. El sistema de casas en los árboles, redes, torres y puentes que encontramos en Claremont Road presta al evento político un aura de pureza propio de la ensoñación infantil. Su entramado arbóreo nos recuerda al mundo de niños libres y voladores del «País de Nunca Jamás» de Peter Pan⁶⁵.

En ello se encuentra además una implícita afirmación de superioridad moral, un situarse físicamente por encima. Y es que en estos momentos está claro que el desalojo va a ser efectivo, y es preciso perder ganando: demostrar el convencimiento, la obstinación del «tener razón». Apropiándose de la operación de desalojo, los activistas la convierten en un espectáculo retransmitido por los medios. A pesar del frío, los periodistas también se suben a la parte superior de los edificios para grabar mejor.

⁶² Martin, citado por Adrian Harris, «M11 Link Road», *The Green Fuse for Environmental Philosophy, Deep Ecology, Social Ecology, Eco-feminism, Earth-centered Spirituality*. Disponible en: <http://www.thegreenfuse.org/protest/m11.htm> [consultado: 02/10/2011].

⁶³ Parece que la idea inicial es de una de las personas que participan en la campaña, Paul Morozzo, quien posteriormente también se implica en Reclaim the Streets y en Climate Camp (John Jordan, entrevista personal con la autora, 21/11/2011). El nombre de la torre es un homenaje a Dolly Watson, una mujer de 92 años que se niega a abandonar su vivienda de Claremont Road. Watson había nacido en la casa número 32, y había pasado toda su vida allí. Durante la campaña, está muy unida a aquellos que protestan en contra de la carretera, y algunos acuden a su funeral cuando muere.

⁶⁴ *The House that Beebo Built* es un libro escrito por Janine Ast y Alain Grée, e ilustrado por Philipe Fix (Londres, Paul Hamlyn, 1969).

⁶⁵ El movimiento anticarreteras va a servirse a menudo de tácticas con gran poder evocador: a las casas en los árboles, las redes y los puentes, más tarde se van a sumar los túneles subterráneos.



[24] Torre de Dolly en Claremont Road.
Fotografía © Gregory Mendel.



[25] Desalojo de Claremont Road. Fotografía © Maureen Measure, cortesía de la autora.

Mientras la policía desentierra a personas o las arranca de los tejados con unas grúas denominadas *cherry pickers*, desde la torre suena música de *rave*. Justin lo relata así:

[el equipo de sonido] comenzó con The Prodigy: «WHAT WE ARE DEALING WITH HERE IS A TOTAL LACK OF RESPECT FOR THE LAW» [«Con lo que nos estamos enfrentando aquí es con una total falta de respeto por la ley»]⁶⁶, y entonces trescientas cincuenta personas empezaron a bailar [...]. Podía verse la confusión reflejada en los rostros de todos aquellos policías. El carácter total de desafío y la teatralidad que tenía todo aquello: la policía estaba allí con sus porras y nosotros bailábamos⁶⁷.

La canción y sus bases electrónicas son una provocación hacia una ley recientemente aprobada⁶⁸ que criminaliza por igual la realización de fiestas *rave* y los actos de desobediencia civil. Cuando las autoridades cortan la electricidad de la calle, desde abajo la gente grita: «Power to the Tower!», pidiendo para la torre la electricidad y el poder, que en inglés son la misma palabra. Al poco, el sonido vuelve: la corriente llega a través de un túnel excavado por los activistas, que lo han apodado «Vicky». Sigue sonando la música desde arriba. Una jaula, en lo alto de la Torre de Dolly, encierra a un pequeño grupo de personas. Dentro de las casas, hay quien ve el desalojo en directo, por televisión, mientras este se produce al otro lado de la pared.

El 1 de diciembre de 1994 Phil McLeish, la última persona encaramada en la torre, es bajado de allí. La operación policial ha durado cinco días, y ha costado un total de unos seis millones de libras⁶⁹. Algunos activistas sugieren una lectura operística, que vendría a completar la noción de la *Gesamtkunstwerk*. Para Justin, «Claremont Road era ópera, ópera dramática». Según él, uno de los sentidos del activismo es que logra «llevar mil personas a contemplar una escena». En sus palabras: «Traemos a toda esta gente para que mire. Traemos policías, guardas de

⁶⁶ La canción «Their Law» [«Su ley»] del grupo de música electrónica The Prodigy comienza con esta frase. La letra continúa «I'm the law and you can't beat the law. Fuck 'em and their law. Crackdown at sundown» [«Soy la ley y no puedes derrotar a la ley. Que les jodan a ellos y a su ley. Medidas extremas al caer el sol»]. The Prodigy, *Music for the Jilted Generation*, XL Recordings, 1994. El disco se lanza durante el verano, o cuatro meses antes de que se produzca el desalojo de Claremont Road.

⁶⁷ En Evans, *op. cit.*, s/p.

⁶⁸ Se trata de la Criminal Justice and Public Order Act: 1994, de la que se habla más extensamente en el capítulo II.

⁶⁹ Véase Butler, *op. cit.*, pág. 384. Tras el gran espectáculo mediático, hay algunos coletazos finales que ya no son tan seguidos por la prensa pero que hacen que el asunto se prolongue hasta 1995: se instala un campamento de protesta llamado Greenmania y se ocupa una última casa bautizada como Wanstonia.

seguridad, alguaciles y equipos de televisión para que vean algo que de otro modo nunca verían. Y después tienen que pensar en ello»⁷⁰.

La carretera M11 se inaugura en 1999. Claremont Road ya no existe. No puede demostrarse que el hecho de que el nuevo gobierno laborista abandone la mayoría de los proyectos de carreteras a partir de 1997 se relacione con la campaña No M11. Sí parece plausible pensar en ella, junto con el resto de las acciones del movimiento anticarreteras, como elementos dentro de un proceso más amplio de revisión de los modelos de gestión del transporte. Respecto a la historia de los movimientos sociales, muchos testimonios relacionan la okupación de Claremont Road con el origen de las fiestas ilegales organizadas por el grupo Reclaim the Streets en los años siguientes⁷¹. Sin embargo, los eventos posteriores suponen una evolución más que una continuidad. Jordan habla de la importancia emancipadora de aceptar los finales: «creo que es una especie de aceptación de la muerte. Uno podría entrar en reflexiones más profundas acerca del capitalismo como miedo a morir, y la necesidad de frenar ese miedo para poder superar dicho sistema»⁷².

A los condicionantes de la creatividad de Claremont Road se puede añadir el carácter conscientemente efímero. Eso quizás hace el evento más intenso, quizás lo vuelve más precario. Probablemente influye en ambas cosas. Y sin embargo, todo final es un principio.

HACIA UNA ESTÉTICA DEL ESPACIO LIBERADO

En Claremont Road vemos claramente cómo el activismo se configura *como un lugar*. Cuando el espacio desaparece, el movimiento ha de trasladarse de sitio y crear de nuevo una comunidad de resistencia a través de otra topografía disidente. La utopía que se desarrolla en la calle de Claremont Road tiene que ver con la posibilidad de un espacio liberado, un lugar activista cuya actividad se desarrolla sin estar sujeta a ninguna norma formal.

El estudio de la gran riqueza icónica de la desaparecida calle londinense lleva a considerar las posibilidades estéticas que específicamente puede ofrecer un lugar como este. Resulta claro que las condiciones de un espacio liberado no son las mismas que las de un taller, un museo o una galería. La existencia que se da en el lugar liberado abre toda una serie de posibilidades que no siempre son aprovecha-

⁷⁰ En Evans, *op. cit.*, s/p.

⁷¹ Adrian Harris señala: «los activistas de la M11 inventaron o redescubrieron muchas técnicas que más tarde fueron empleadas y desarrolladas en campañas posteriores; redes, túneles, puntos para inmovilizarse con cemento, «acciones artísticas», etc.». Harris, *op. cit.*, véase <http://www.thegreenfuse.org/protest/index.htm> [consultado: 26/11/2011].

⁷² John Jordan, entrevista personal con la autora, 21/11/2011.

das. Quizás podrían enunciarse una serie de constantes en las que la praxis política y la práctica estética estarían íntimamente relacionadas:

a) *Apropiación física de un espacio e intervención estética del mismo*: dar una patada a la puerta de un edificio, entrar en él y hacerlo propio es un gesto que se completa con la intervención plástica. Así, la apropiación física se acompaña de una apropiación estética del espacio, que habla de sus nuevos referentes. En las okupaciones del espacio público sucede algo similar: la presencia colectiva trae consigo elementos que cambian el sentido del lugar a partir de pancartas, grafitis o estructuras físicas más o menos permanentes. En general, tiene sentido afirmar que la acción de instalarse en un sitio tiene su paralelo en la modificación del simbolismo de este entorno, utilizando distintos elementos estéticos.

b) *Cuestionamiento de la propiedad privada y disolución de la autoría*⁷³: en el espacio liberado, a la posesión de bienes privados se añaden otras formas de propiedad colectivas y expandidas. Ello puede ponerse en relación con el cuestionamiento de la autoría tradicional que suele encontrarse en los elementos estéticos de estos lugares. No siempre es sencillo saber quién es autor/a de cada creación, dónde empieza o termina una obra concreta o quién tuvo la idea primero. Muchos activistas coinciden en considerar que esta es una cuestión irrelevante, pues a menudo se busca contribuir a una expresión «común».

c) *Multitud heterogénea y creatividad ecléctica*: cuanta más diversidad haya en un grupo, más variadas serán sus expresiones plásticas, siempre y cuando no haya un liderazgo o una regulación explícita sobre ellas (por ejemplo, en muchos centros okupados los elementos estéticos están controlados por la Asamblea). A través de la superposición y la convivencia del trabajo realizado por muchas manos se producen hibridaciones, disonancias estéticas y distintas formas de colaboración. En muchas ocasiones, las creaciones se articulan en situaciones de collage, ensamblaje y mosaico.

d) *Tradición activista y estética contracultural*: si los conocimientos políticos heredados suponen una suerte de folclore de prácticas políticas, sucedería lo mismo con una estética de la disidencia que ya ha erigido su propia genealogía, marcada por la contracultura de los años 60 y 70 y por el espíritu del punk. Los movimientos sociales a menudo repiten iconografías mítico-políticas, configurándose el aspecto estereotipado de ciertas culturas de resistencia. Suelen abundar las

⁷³ Cabe recordar cómo en el contexto de los años 60 Michel Foucault había formulado el concepto de la «muerte del hombre» y Roland Barthes lo había retomado concluyendo entre otras cosas con la idea de la «muerte del autor». Véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México D.F., Siglo XXI, 1968; ¿Qué es un autor? *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós, 1999 y Roland Barthes, «La muerte de un autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.

referencias a la cultura popular, que constituye un vocabulario compartido, un lenguaje del que se apropia la gente.

e) *Política no profesional y creación artística no especializada*: la acción directa y la creatividad espontánea siguen el mismo espíritu del «hazlo tú mismo», marcado por formas de expresión que tratan de evitar el delegar en otros la resolución de las propias necesidades o deseos. Los espacios liberados se constituyen en los resquicios, y por ello suelen ser lugares efímeros que siempre tienen presente la posibilidad de su desaparición. Esto hace que en sus formas de proceder pueda percibirse una cierta renuncia a esa permanencia que tradicionalmente busca el sistema del arte, con sus equipos de conservadores y restauradores.

f) *Ideales revolucionarios y arte utópico de revuelta*: se trata de un tipo de creatividad que es abundante, colectiva y espontánea. En cierto sentido, podría hablarse de «arte utópico» porque se plantea cómo sería el arte en una sociedad no mercantil, en la que la creatividad, el disfrute de los recursos, las relaciones interpersonales, la organización del trabajo y la distribución del espacio funcionasen de otra manera.

Por otra parte, en el contexto de una sociedad en que los medios de comunicación ocupan un papel preeminente en la construcción de sentido, las formas llamativas del activismo creativo captan mucho más la atención, y por tanto sirven más eficientemente al objetivo comunicativo de la difusión. Esta funcionalidad «externa» convive con el sentido interno de las acciones, que siempre se dirigen hacia sus propios participantes. La función mediática «utilitaria» es también simultánea a la expresión de una pasión intrínsecamente humana y fundamentalmente «inútil» como es el impulso artístico.

CAPÍTULO II

Las fiestas-protesta de Reclaim the Streets

*If I can't dance, it's not my revolution*¹.

Reclaim the Streets [«Reclama las calles»] es originalmente un colectivo londinense que, entre 1995 y 2000, organiza fiestas callejeras ilegales que interrumpen temporalmente el funcionamiento de la ciudad. Durante un breve espacio de tiempo, estos festejos desafiantes instauran un régimen de absoluta gratuidad y creatividad colectiva.

Este segundo capítulo de la Tesis Doctoral se ocupa de los *aspectos performativos* y utópicos de las fiestas que el grupo londinense organiza entre 1995 y 1999. A partir del análisis histórico e icónico de las distintas celebraciones, la presente sección estudia cómo éstas contribuyen a la renovación de las estéticas de protesta que se produce durante la segunda mitad de los años 90.

De nuevo, en este capítulo ha resultado necesario acudir a estudios previos que provienen de la sociología o las ciencias políticas. La investigación para el presente texto ha dotado de fuerte protagonismo a las fuentes primarias y a las entrevistas directas, entre las que destacan las conversaciones con John Jordan, uno de los integrantes más conocidos del colectivo. El carácter no objetual de las fiestas hace que aquí aparezcan metodologías propias de los estudios de la performance.

Aunque, al igual que Claremont Road, Reclaim the Streets sea en un principio un grupo ajeno a las narraciones histórico-artísticas, su práctica resulta esencial para comprender la evolución del lenguaje de protesta después de la caída del Muro de Berlín. Es por ello por lo que la referencia al colectivo es prácticamente

¹ «Si no puedo bailar, no es mi revolución». Frase comúnmente atribuida a Emma Goldman que en realidad supone un resumen descontextualizado de un pasaje de su libro autobiográfico *Living My Life* (1931), Nueva York, Da Capo Press, 1970 [trad. esp.: *Viviendo mi vida*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1995].

ineludible en los estudios acerca de arte activista, en los que ha quedado establecida su importancia casi fundacional para toda una serie de prácticas de activismo lúdico y festivo. Sin embargo, la mayor parte de los textos acusan la ausencia de un análisis icónico, y apenas se encuentra una buena documentación visual. Aquí intentan paliarse ambas carencias desde una perspectiva que, de nuevo, parte de la historia del arte, tratando de entender el sentido utópico y estético de las imágenes.

RADICALIZAR LA RAVE

No queda ningún signo, reliquia o huella de Claremont Road. Siempre supimos que algún día todo se transformaría en escombros. Esta conciencia nos dio una fuerza inmensa —la imposibilidad del fracaso—, la fuerza de trasladar esta Zona Temporalmente Autónoma a otro lugar. Nuestro festival de resistencia jamás podría ser desalojado. Continuaríamos transgrediendo la distinción entre el arte y la vida cotidiana. Continuaríamos transformando todo acto político en un momento de poesía. Si ya no podíamos reclamar Claremont Road, reclamaríamos las calles de Londres².

Después de la campaña contra la M11, John Jordan ha decidido trabajar como artista desde dentro mismo de los movimientos activistas, contribuyendo a dar *forma* al cambio social. Su idea es hacer uso, sin decirlo, de sus herramientas como artista, realizando una suerte de arte invisible³:

Me disolví en los movimientos sociales. Me deshice de la etiqueta de «artista», pero mantuve conmigo las armas de la creatividad. Pronto me di cuenta de que este era el contexto más poderoso, inspirador y socialmente eficaz en el que podía usar estas armas⁴.

² John Jordan, «The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets», en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998, pág. 39.

³ En una charla en la Tate Modern, Jordan hace un llamamiento en este sentido: «Ruego a los artistas que deserten. Que den la espalda al sistema y se alejen de los museos [...], que abandonen el atractivo del *glamour* y la fama, se muevan fuera del foco que se otorga el monopolio de la creatividad y descarten la idea de que somos los expertos de la imaginación. Os pido que rechacemos los espacios que nos separan de la sociedad, que no queramos nuestro privilegio, que renunciemos al culto del individuo y reconozcamos el poder del «nosotros», que proviene de la suma de todos los «yos» separados. Es el momento de que el artista se haga invisible. Que se disuelva de nuevo en la vida» (traducción propia). John Jordan, «Deserting the Art Bunker», transcripción de la charla en *Live Cultures: Performance and the Contemporary*, Londres, 2008. Disponible en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l0304/msg00016.html> [consultado: 24/03/2013]. La enunciación «arte invisible» quizás venga de la noción del «teatro invisible» desarrollada por Augusto Boal en los años 70. Véase «Invisible Theatre», en Will Bradley y Charles Esche (eds.), *Art and Social Change. A Critical Reader*, Londres, Tate Publishing-Afterall, 2009, págs. 213-215.

⁴ Jordan, en McKay (ed.), 1998, *op. cit.*, pág. 39.

En los años siguientes, Jordan va a formar parte de un grupo cuyo «estilo» de tomar la calle servirá para redefinir las estéticas de protesta.

Reclaim the Streets [«Reclama las Calles»] o RTS se forma originalmente en Londres en 1991. Durante su primer año de existencia, el colectivo realiza pequeñas acciones ecologistas: pintar carriles bici en la noche o boicotear una feria del automóvil. Sus miembros se declaran enfáticamente «A FAVOR de caminar, pedalear y del transporte público barato y gratuito y EN CONTRA de los coches, las carreteras y el sistema que los empuja»⁵.

Un día primaveral de 1992 paralizan el tráfico en Londres con una pequeña fiesta ilegal en la calle. La policía expulsa a los festejantes y las cámaras lo graban⁶. Pocos meses después, el grupo se disuelve.

Sus miembros no han dejado de estar activos: entre 1992 y 1994 muchos concentran su energía en el movimiento anticarreteras: primero participan en algunas de las acciones de Twyford Down y después acuden a la zona de la M11⁷. Como tal, Reclaim the Streets vuelve a reunirse en 1995 para planificar nuevas formas de proceder. Su funcionamiento interno es asambleario, con encuentros abiertos que se celebran cada martes⁸. La experiencia de las fiestas callejeras de la última etapa de Claremont Road ha cambiado radicalmente el punto de vista⁹.

Ahora, a los motivos para protestar, se añade un claro detonante en forma de una nueva ley represiva de reciente entrada en vigor: la Criminal Justice and Public Order Act¹⁰ ha pasado a ser aplicada el 3 de noviembre de 1994, unos días antes del desalojo musical de Claremont Road.

La Criminal Justice Act supone una reducción de las libertades civiles. El texto penaliza el allanamiento colectivo de zonas de propiedad privada, lo que

⁵ John Jordan, voz «Reclaim the Streets», en Immanuel Ness (ed.), *International Encyclopedia of Revolution and Protest*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2009, pág. 2807.

⁶ Uno de los detenidos advierte: «¡La protesta va a crecer, la cultura automovilística es demasiado grande! Esto es solo el primer paso». Agustín de Quijano, *RECLAIM THE STREETS, Anarchy on our Streets?*, documental de 85 min., Channel 4tv, 1999. Emitido el 19 de enero de 2000 en la televisión británica. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=bUL0C_T-Sqk [consultado: 03/12/2012].

⁷ Jordan, en Ness, *op. cit.*, pág. 2807.

⁸ John Jordan, entrevista personal con la autora, 27/02/2012.

⁹ Para Marion Hamm, en los años que siguen, Reclaim the Streets logra «adaptar las formas de acción de las protestas contra las carreteras en un ámbito rural a las circunstancias metropolitanas, transformando la protesta contra la destrucción medioambiental en una protesta contra «el coche» como símbolo del disciplinamiento capitalista de la vida urbana». Véase Marion Hamm, «Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local», Republicart, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), mayo de 2002. Disponible en: http://republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_es.htm [consultado: 03/01/2012].

¹⁰ Una traducción literal sería el «Acta de Justicia Criminal y Orden Público». Se puede acceder a dicha legislación en la página web del gobierno británico. Disponible en: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/contents> [consultado: 25/11/2011].

afecta simultáneamente a las tácticas del movimiento anticarreteras, a la apropiación de inmuebles del movimiento okupa, a una larga tradición de festivales gratuitos¹¹ y a la vida de los viajeros *New Age*. La existencia de estos últimos también se dificulta al acabar con el derecho de las poblaciones nómadas de disponer de terrenos para acampar: esta restricción asimismo perjudica al movimiento anticarreteras.

Las fiestas *rave*, celebraciones ilegales en las que se baila música electrónica, son atacadas específicamente. Se criminaliza la reunión de más de diez personas que escuchen «sonidos total o predominantemente caracterizados por la sucesión de ritmos repetitivos»¹². A través de un mismo documento, comportamientos ligados al ocio contracultural inglés y a la disidencia política fuera del sistema de partidos pasan a convertirse en ofensas criminales. Frente a estas prácticas, la policía aumenta sus poderes para detener a personas y registrarlas, y puede tomar muestras de fluidos corporales e interferir en el derecho al silencio de los acusados. Distintas fuentes señalan cómo esta nueva legislación hace que se unan y se politicen diferentes tipos de *outsiders* cuyos modos de vida se encuentran amenazados.

La escritora y activista Naomi Klein señala que la exigencia común de los diversos grupos contraculturales tiene que ver con «el derecho a un espacio sin colonizar —para las casas, para los árboles, para reunirse, para bailar»¹³.

A mediados de los años 90 se elaboran formas reivindicativas híbridas en las que la fiesta se radicaliza y las protestas se convierten en celebraciones. Reclaim the Streets va a canalizar estas energías (des)organizando¹⁴ la invasión periódica del espacio urbano con *raves* repentinas que ilegalmente bloquean el tráfico y paralizan el comercio. Entre 1995 y 2000 tienen lugar decenas de fiestas que van creciendo, extendiéndose y evolucionando.

El 14 de mayo de 1995 chocan dos automóviles en la ciudad de Londres. Sus conductores, poseídos por una rabia histriónica, salen de sus vehículos y empiezan a golpearlos. En realidad, es todo teatro. Los coches, de segunda

¹¹ George McKay, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*, Londres-Nueva York, Verso, 1996, págs. 11-44.

¹² Criminal Justice and Public Order Act: 1994, sección 63, subsección 1b.

¹³ Naomi Klein, *No Logo*, Nueva York, Picador, 2000, pág. 312 [trad. esp.: *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2002]. Aquí Klein prácticamente parafrasea a Phil McLeish, la última persona que es bajada de la Torre de Dolly en Claremont Road: «Al tratar de criminalizar estas formas de vida, el Estado ha logrado politizarlas [...]. La cultura juvenil está ahora más cerca de la política radical que en ningún otro momento desde los días del punk. Los okupas, los viajeros, los *raveros*, los activistas: el denominador común del movimiento es la demanda de un espacio libre». Phil McLeish, «A View from the Tower», *Claremont Road E11: A Festival of Resistance*, Londres, 1995, s/p. Citado en McKay, 1996, *op. cit.*, pág. 184.

¹⁴ El colectivo insiste en considerarse una *desorganización*.



[26] Primera gran fiesta de Reclaim the Streets, 14 de mayo de 1995. Imagen © Nick Cobbing.

mano, han sido adquiridos especialmente para la ocasión por miembros de Reclaim the Streets. Situados en medio de la carretera, bloquean la circulación automovilística, dejando la multitudinaria Camden High Street vacía de coches. La calle se llena de gente y, con la electricidad que genera el pedaleo constante de unas bicicletas, comienzan a funcionar unos equipos de sonido. Suenan «ritmos repetitivos» de *rave* y unas trescientas personas se lanzan a bailar la primera gran fiesta [26].

Surge así el *modus operandi* de okupar zonas urbanas con celebraciones que se apropian del espacio público durante unas horas. Se reparte comida gratis, se traen juguetes para los niños y se colocan pancartas que hablan de los cambios operados: «RESPIRA», «LIBRE DE COCHES», «¡RECLAMA LAS CALLES!». Camden Town, un barrio en gran medida dedicado a la comercialización de cultura «alternativa», se convierte en lugar de ocio no monetario. El fragmento urbano altera temporalmente su función, en una inversión carnavalesca del orden social. La ausencia de autoridad, el juego infantil, la presencia de lo gratuito: la calle se convierte en lugar para jugar, comer, beber y bailar, sin dinero y sin permiso.

La interrupción del tráfico motorizado como acto de desobediencia civil colectiva frente a las normas de circulación de la urbe tiene que ver con la experiencia de una calle sin coches que se ha vivido en Claremont Road y también, en un sentido más amplio, con las reuniones de Critical Mass que cortan la circulación

automovilística con sus paseos masivos en bicicleta¹⁵. Frente a la intención del movimiento anticarreteras de frenar la construcción de nuevas autopistas, RTS se plantea boicotear temporalmente aquellas que ya existen, esbozando la imagen de una ciudad sin coches. La crítica a la cultura del automóvil es un elemento ideológico fundamental en esta fase del colectivo, y revierte en numerosos elementos iconográficos, como son los coches destruidos o las pequeñas pancartas autofabricadas que juegan con la apariencia de las señales de tráfico¹⁶.

En la segunda fiesta se sitúan en medio de la carretera unos trípodes cuya estructura solo puede ser desmontada al obligar a descender a la persona que se sitúa en lo alto. Gracias a esta técnica de origen australiano, unas tres mil personas bailan en la londinense Upper Street en Islington, sin tráfico, el día 23 de julio de 1995. En dos meses se ha multiplicado por diez el aforo de la primera convocatoria callejera.

Esta afluencia de participantes tiene relación con la potente escena *rave* de la Inglaterra de los años 80 y 90, que la Criminal Justice Act trata de destruir. En RTS confluyen el odio neoludita al coche con la tecnofilia de la música electrónica, acompañada por el uso de drogas sintéticas de laboratorio¹⁷. La propia metodología organizativa de Reclaim the Streets viene de la práctica de la *rave*: se convoca a los asistentes a reunirse en una parada de metro y, una vez allí, un pequeño grupo los conduce hacia el destino final, que se mantiene en secreto hasta el último momento. Las fiestas de RTS aportan la novedad de situarse en medio de la urbe, con una gran visibilidad voluntaria. La *rave* se politiza, y pasa a celebrarse de forma espectacular y retadora. Los ritmos del techno y el *acid house* se escuchan en un entorno lleno de consignas, y se hace célebre la incitación triple: «RECLAMA LAS CALLES, LIBERA LA CIUDAD, MATA AL COCHE»¹⁸.

En la idea de ocio subversivo resulta fundamental la tradición de los festivales musicales contraculturales, que han comenzado a celebrarse en la California de los años 60. Al final del decenio tiene lugar Woodstock: entre el 15 y el 17 de agosto de 1969, miles de personas disfrutaban de «tres días de paz y música». La noche antes de que empiece el festival, los asistentes han cortado la valla, desalambrando la fiesta y convirtiéndola en un evento abierto y gratuito¹⁹. Aunque este tipo de celebraciones no son explícitamente políticas, su práctica introduce a los festejantes en otras formas radicalmente diferentes de vivir una experiencia común.

¹⁵ Con el nombre de Critical Mass, este tipo de marchas surgen en San Francisco en 1992 y siguen llevándose a cabo periódicamente hoy en día. En España el nombre se ha traducido literalmente como «Masa Crítica».

¹⁶ De nuevo, esta iconografía antiautomovilística enlaza con el movimiento anticarreteras.

¹⁷ El éxtasis es la droga por excelencia de las *raves*. Uno de sus efectos es provocar sensaciones empáticas y comunitarias, que contrastan con una sociedad de exaltación del individualismo.

¹⁸ En inglés: «RECLAIM THE STREETS, FREE THE CITY, KILL THE CAR».

¹⁹ Véase el documental de Michael Wadley *Woodstock*, Estados Unidos, 1970.

De forma paralela, en Inglaterra aparecen los llamados *free festivals* [«festivales gratuitos»] a principios de los 70. En 1972 el primer Windsor Free Festival ocupa con su celebración terrenos pertenecientes a la monarquía inglesa. Además de la voluntad de juntarse, tocar música y divertirse sin mediación del dinero, se hace explícita la intención de reclamar la tierra (*reclaim the land*) a través de formas de disfrute colectivo. Un folleto anónimo recuerda a algunas declaraciones posteriores de RTS:

los *free festivals* son una demostración práctica de cómo podría ser la sociedad siempre: utopías en miniatura de alegría y conciencia comunitaria, surgiendo durante unos pocos días de la ciénaga gris de una cotidianidad prosaica, inhibida, paranoica y represiva... Las personas más vivas [los jóvenes] escapan geográfica y físicamente al País de Nunca Jamás del *free festival* donde se convierten en ciudadanos, dirigentes en una nueva realidad²⁰.

Las fiestas de Reclaim the Streets también buscan crear situaciones propias de un lugar mejor. John Jordan habla de cómo la *rave* callejera trata de prefigurar «una visión de lo que las calles de la ciudad podrían ser en un sistema que priorizara a las personas sobre el beneficio y a la ecología por encima de la economía»²¹. Significativamente, en Upper Street por los altavoces una de las canciones que suena es «What a Wonderful World» [«Qué mundo más maravilloso»], de Louis Armstrong.

La experiencia de existir durante la fiesta tiene un ritmo diferente a la vida fuera de ella: desaparecen las normas ordinarias y la gente se expresa bailando, tocando música o interviniendo plásticamente sobre cualquier superficie disponible. El régimen económico es de abundancia y generosidad. Para Jordan, ello es «la perfecta propaganda de lo posible»²². La festivización del espacio público es algo muy poco común en el contexto inglés: se trata de pensar en la emergencia de un mundo de gratuidad y colectividad festejante, de bienes compartidos y espacialidad común. Desde la revista *Do or Die* se afirma que «con su combinación de deseo, espontaneidad y organización, en su praxis se encuentran algunos de los cimientos a partir de los cuales se podría construir una política participativa para una sociedad liberada y ecológica»²³. Está presente la idea de explorar potencialidades que yacen latentes en el interior mismo de nuestra sociedad, cuyo desarrollo ha sido cercenado.

²⁰ Panfleto anónimo titulado *Free Festivals in England 1970-1978 [Festivales gratuitos en Inglaterra 1970-1978]*, citado en McKay, 1996, *op. cit.*, pág. 15.

²¹ Jordan, en Ness, *op. cit.*, pág. 2808.

²² John Jordan, en McKay (ed.), 1998, *op. cit.*, pág. 146.

²³ «Reclaim the Streets!», *Do or Die*, 6, 1997, págs. 1-10. Disponible en: <http://www.eco-action.org/dod/no6/rts.htm> [consultado: 26/12/2011]. Los artículos de esta revista no aparecen firmados.



[27] «Bajo los adoquines está la playa». París, 1968.



[28] Julio de 1996, fiesta *rave* de Reclaim the Streets en la carretera M41 de Londres. Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.

En la fiesta de Upper Street aparece una imagen icónica de la realización de lo imposible. Un camión vuelca sobre el pavimento cuarenta toneladas de arena, generando una situación que invierte la célebre frase de mayo del 68 que afirma que «bajo los adoquines está la playa» [27, 28].

Esta escena se recrea de nuevo en una de las celebraciones más emblemáticas del colectivo británico, que tiene lugar el 13 de julio de 1996. En Londres, unas ocho mil personas bailan durante nueve horas en la carretera M41, tras cruzar colectivamente un fuerte cordón policial²⁴.

La M41 solo mide unos ochocientos metros. Se trata de un vestigio del fallido proyecto conservador de rodear la ciudad de Londres con un enorme anillo de autopistas. Bailar allí supone de algún modo la celebración del triunfo del movimiento anticarreteras tras la paralización de Roads for Prosperity. Es también una alteración gozosa de las intervenciones anteriores: ahora la carretera se bloquea danzando.

La documentación de esta fiesta nos muestra una pancarta floral y un gran sol de tela que recuerdan a los festivales hippies. El entorno *rave* tiene muy presente su conexión con la psicodelia, hasta el punto de que a finales de los 80 se ha declarado «el segundo verano del amor», en un momento en que acaban de explotar los ritmos del *acid house*. En las fotografías y vídeos de la celebración en la M41 se observa cómo la herencia omnipresente del punk se hibrida con elementos de tribus urbanas anteriores y con el nuevo espíritu de la música electrónica. De nuevo la reunión contracultural produce una intensa artisticidad colectiva, en una suerte de *art brut* de la fiesta. Aunque el marco del evento está planeado de antemano²⁵, su propia esencia implica la participación del azar y la intervención de las creatividades de aquellos que festejan, sin que haya pretensiones de control total por parte de los miembros del colectivo de RTS.

En este contexto, el espectáculo se mezcla con gestos performativos de acción directa. Por la M41 se pasean dos zancudos ataviados con pelucas dieciochescas²⁶. Desde lo alto, quienes los manejan tocan la gaita, bailan y saludan [29]. Sin embargo, bajo sus enormes faldas hay varios miembros de Reclaim the Streets. Con martillos neumáticos, taladran el asfalto y plantan árboles en los agujeros: la mús-

²⁴ Charlie Fourier, «Reclaim the Streets: An Arrow of Hope», en Notes from Nowhere (ed.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, pág. 59. «Charlie Fourier», como todos los nombres de los autores de este libro, es un seudónimo lúdico. En este caso se juega con la figura del socialista utópico francés Charles Fourier. El título del libro, *We are Everywhere*, es un homenaje al texto homónimo del yippie Jerry Rubin.

²⁵ Debido al carácter ilegal de las fiestas, los organizadores siempre tienen previstos planes alternativos. Hay también un fuerte carácter de improvisación, ya que es necesario adaptarse a las situaciones según van teniendo lugar.

²⁶ Respecto a la tradición de los muñecos que aparecen en las manifestaciones, un caso temprano y de especial interés es el colectivo estadounidense Bread and Puppet [«Pan y Muñeco»], que tiene un museo en Vermont. Véase <http://breadandpuppet.org> [consultado: 15/06/2013].



[29] Zancudos en la fiesta rave de Reclaim the Streets en la M41 (julio de 1996). Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.

sica y el bullicio impiden que se oiga el ruido. Si la arena sobre la calle había creado una playa simbólica sobre la ciudad, para Jordan esta acción de jardinería de guerrilla metafóricamente convierte la carretera en un bosque. En esta fiesta de la M41 se distribuye el primer panfleto, rosa y negro, en el que se hace referencia al recuerdo de la tierra común inglesa y su cercamiento:

Nos dedicamos a recuperar el espacio público del dominio privado. En su dimensión más sencilla es un ataque a los coches como agentes principales del cercamiento. Se trata de reclamar las calles como espacios inclusivos y liberarlas del uso privado y exclusivo del coche. Creemos en ello como un principio más amplio, en el sentido de recuperar aquellas cosas que han sido cercadas por el sistema de circulación capitalista y retornarlas al uso colectivo como procomún [*commons*] [...]. Bajo el asfalto, el bosque²⁷.

Durante la celebración se baila la tierra común, que la fiesta trata de hacer retornar. Como muchos otros grupos contraculturales, RTS sueña con la vuelta a

²⁷ «Under the tarmac, the forest», John Jordan, entrevista personal con la autora, 16/01/2012.

un entorno natural. Los árboles que se plantan en la M41 son ejemplares rescatados de aquella fronda centenaria de Leyton que se había talado para construir la autopista M11 [30]. Situarlos en otra carretera supone un metafórico retorno de la naturaleza, que vuelve a invadir al alquitrán que pretendía desplazarla.

Esta *road rave* o «rave de carretera» hace que un grupo de estibadores contacte con Reclaim the Streets. La empresa Mersey Docks and Harbour Company (MDHC), que posee y administra las estructuras y servicios del puerto de Liverpool en el río Mersey, los ha despedido por apoyar un piquete de trabajadores en Torside. A pesar de las diferencias ideológicas que los separan del colectivo londinense, los empleados portuarios se ven atraídos por la fuerza poética de esta plantación desafiante²⁸.

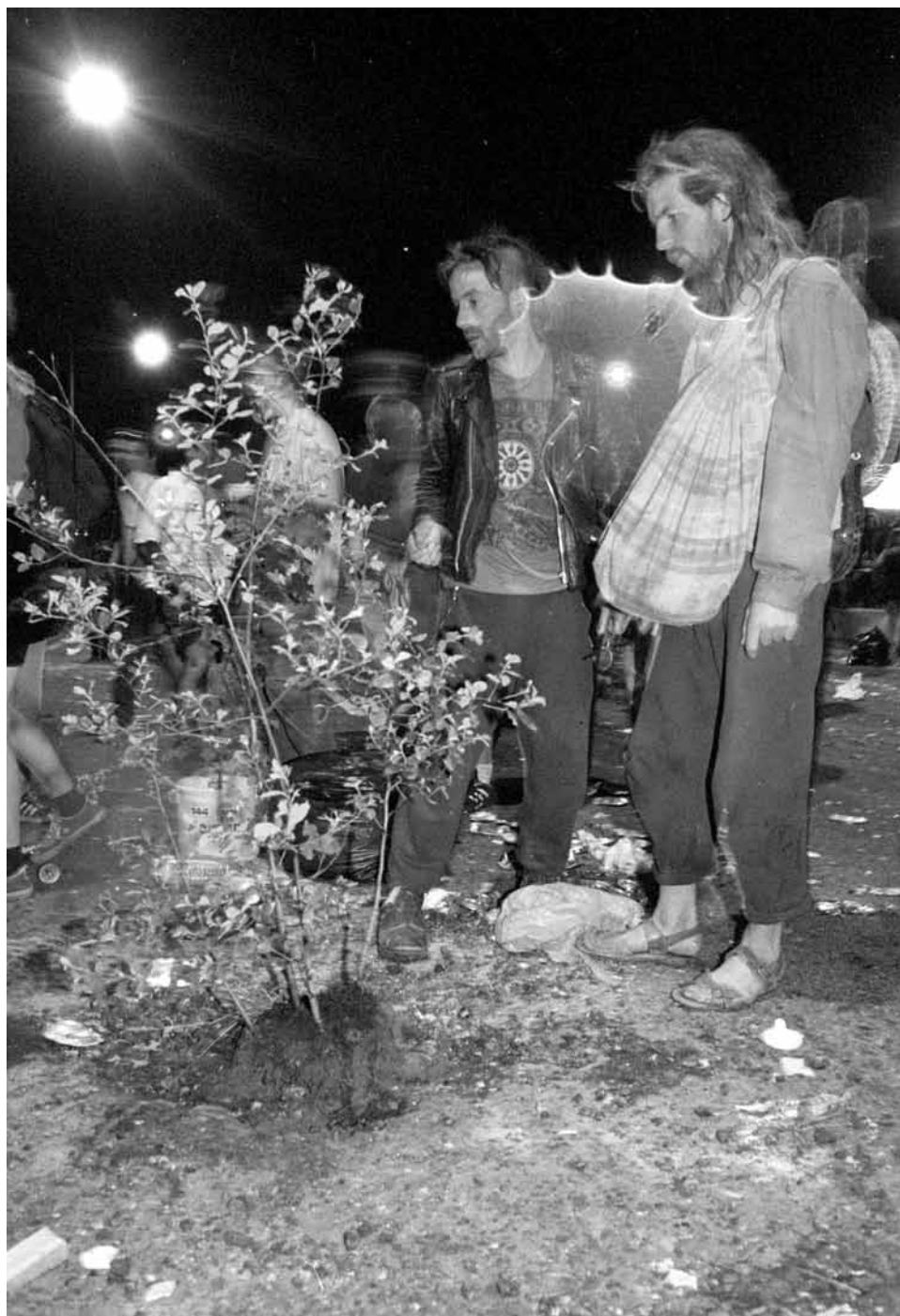
El sábado 28 de septiembre de 1996 tiene lugar en Liverpool un evento conjunto llamado Reclaim the Future [«Reclama el Futuro»]. Los participantes bloquean el puerto para que no puedan entrar los barcos y se suben al tejado de las oficinas de la Mersey Docks and Harbour Company en una okupación simbólica que remite a una acción temprana de Earth First! en el mismo lugar. En 1996, desde lo alto de la sede de la compañía portuaria ondea un estandarte: se trata de la recién creada insignia de Reclaim the Streets, que hace su primera aparición durante esta fiesta.

La bandera, elemento de autodeterminación por excelencia, insiste en la idea de la Zona Autónoma. Su composición diagonal puede verse como una adaptación de la clásica insignia anarquista rojinegra. Los colores negro, verde y rojo aluden respectivamente a las raíces libertarias, ecologistas y socialistas del movimiento. La trama zigzagante es como un rayo ascendente que evoca estallidos eléctricos repentinos y poderosos, explosiones de revuelta social y *rave*.

El 12 de abril de 1997, poco antes de las elecciones, Reclaim the Streets hace un llamamiento explícito a la abstención incitando a la acción directa. El nombre de la convocatoria es Never Mind the Ballots — Reclaim the Streets²⁹ [«No importan los votos, Reclama las Calles»]. La imagen del cartel que la anuncia [31], un Charlie Chaplin que se ha colado en la máquina de *Tiempos modernos*, recuerda a las tácticas del ecologismo de acción directa que, literalmente, obstruyen con su cuerpo las máquinas de construcción. También hace pensar en el célebre discurso de Mario Savio en los peldaños de Sproul Hall, en California, el 2 de di-

²⁸ John Jordan, entrevista personal con la autora, 02/10/2011.

²⁹ El nombre coincide con el álbum *Never Mind the Ballots* del grupo anarquista británico Chumbawamba. Lanzado por primera vez en 1987 por Agit Prop Records y reeditado en los años 90, su título es un juego de palabras con el primer y único disco de los Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* [«Nos importa un cojón, aquí están los Sex Pistols»]. La referencia puede ser explícita en el contexto del anarquismo contracultural británico, más aún por el hecho de que, al igual que Reclaim the Streets, en estos momentos Chumbawamba apoya la lucha de los estibadores de Liverpool.



[30] Árboles rescatados de la zona cercana a Claremont Road, plantados en la carretera M41, durante la fiesta de Reclaim the Streets en esa autovía (julio de 1996).

Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.

[31] Cartel de Reclaim the Streets, anunciando la convocatoria *Never Mind the Ballots, Reclaim the Streets* [«No importan los votos, Reclama las Calles»] para el 12 de abril de 1997 en Londres.



ciembre 1964, en el contexto del movimiento por la libre expresión en los campus estadounidenses:

Hay un momento en que el funcionamiento de la máquina se vuelve tan odioso, te angustia tanto, que no puedes formar parte; no puedes formar parte ni siquiera pasivamente, y tienes que poner tu cuerpo sobre los engranajes y sobre las ruedas, sobre las palancas, sobre todo el aparato, y tienes que hacerlo parar. Y tienes que indicarle a la gente que lo dirige, a la gente que lo posee, que a menos que seas libre la máquina no volverá a funcionar en absoluto³⁰.

Durante las fiestas de Reclaim the Streets el protagonismo lo sigue teniendo el cuerpo como herramienta de disrupción. En 1997 miles de personas terminan bailando en Trafalgar Square, llenando uno de los centros simbólicos de Londres con cuerpos danzantes, pancartas y ritmos de techno. Frente al partido político (en inglés, *political party*), se propone la fiesta callejera (*street party*). Las imágenes que se generan parecen de un mundo revolucionario, donde las masas se autopro-

³⁰ Traducción de Sole Parody. Disponible en: <http://esunrobo.bandcamp.com/track/your-bodies-tu-barco> [Consultado: 03/01/2013].

claman dueñas de plazas señoriales y lo celebran³¹. En uno de los muros de la National Gallery aparece un grafiti reclamando el derecho a la creatividad como algo universal: «Art by all or by none at all!» [«Arte hecho por todos o por ninguno»].

Como en casi todos los eventos de este tipo, hay situaciones menos gozosas. Trafalgar Square, escenario de muchas manifestaciones, es el lugar donde se han producido los fuertes tumultos contra el impuesto de capitación en 1990. En 1997 los choques con las fuerzas del orden sitúan la celebración como insurrección, y viceversa. La fiesta se convierte en disturbio, en un contexto en el que se han dispuesto unos mil policías. Esta jornada marca un punto álgido en la criminalización de los eventos de Reclaim the Streets, pues durante unas horas se llega a acusar a miembros del grupo de DJ de intento de asesinato por conducir su furgoneta cerca de la policía. En realidad la violencia no contradice los objetivos de RTS. El colectivo inglés pretende producir el levantamiento popular a través de la celebración, o más bien, busca crear fiestas de revuelta. En algunos textos, el colectivo reflexiona acerca de la relación entre ambas formas de estallido colectivo:

Todos los grandes momentos de la historia revolucionaria han sido enormes festivales populares: la toma de la Bastilla, los levantamientos de 1848, la Comuna de París, las revoluciones de 1817-1819, el París de 1968. Así, las festividades populares siempre han sido vistas por las autoridades como un problema, las hayan prohibido, tolerado o semiinstitucionalizado. ¿Por qué el poder teme a la celebración? ¿Puede tener algo que ver con los impulsos utópicos que se apoderan de una multitud que está tomando conciencia de su propio poder?³².

Reclaim the Streets no se define como un grupo no violento. La destrucción de la propiedad privada o la confrontación defensiva tienen para ellos una función simbólica. Incluso, en inglés, el acrónimo RTS suena parecido a la palabra *riot*, que significa «motín». John Jordan cree en el poder que tiene una imagen ambigua, entre la organización de fiestas y la organización de disturbios³³. Tanto unas como otros no van a dejar de crecer.

³¹ La escena que simbólicamente recrea una manifestación en la calle es la de «las masas» haciéndose con la conquista del espacio público.

³² Incluso, en su página web, el colectivo plantea diez pasos para realizar tu propia fiesta: <http://rts.gn.apc.org/prop14.htm> [consultado: 03/12/2012].

³³ John Jordan, en conversación con Marcelo Expósito, Dean Inkster, Alejandra Riera y Montse Romaní, «Activismo social y prácticas transdisciplinares», pág. 6. Versión en español disponible en: http://marceloexpósito.net/pdf/johnjordan_radiotemporaire_es.pdf [consultado: 03/01/2011].

BAILES DE REVUELTA: EL MÉTODO CARNAVAL

Desde el principio, Reclaim the Streets pretende la expansión de las *raves* callejeras³⁴. Durante el otoño y el invierno de 1995 por todo el Reino Unido se autoorganizan celebraciones independientes del colectivo originario. El nombre del grupo pasa a designar una práctica que se replica en distintos lugares.

En 1997 comienzan a hacerse fiestas para reclamar las calles de otros países. A finales de la década, la ubicuidad cede el paso a la sincronización. En el contexto de un movimiento disidente internacional que comienza a coordinarse, el 16 de mayo de 1998 se convoca la primera «fiesta callejera global». La segunda tiene lugar un año después: el Carnaval Contra el Capital se lanza como una llamada a un «día internacional de protesta, acción y carnaval dirigido al corazón de la economía global»³⁵, los centros financieros y los distritos bancarios.



[32] Panfleto de Reclaim the Streets que anuncia el Carnaval Contra el Capital. Londres, junio de 1999. Cortesía de John Jordan.

³⁴ Véase Anónimo, «Direct Action: Street Reclaiming», en Notes from Nowhere (ed.), *op. cit.*, pág. 61.

³⁵ Véase la web del evento: <http://bak.spc.org/j18/site/> [consultado: 14/12/2014].

El colectivo «originario» de Reclaim the Streets es el que organiza, de forma colectiva y asamblearia, los festejos de Londres³⁶. La celebración va a desarrollarse en la City, el centro financiero más poderoso de Europa, y uno de los lugares con más videovigilancia del mundo. El panfleto que anuncia el evento contiene una cita del filósofo francés ligado al situacionismo Raoul Vaneigem, en la que se afirma que «no se puede distinguir el trabajo por placer y auténtica festividad de los preparativos para una insurrección general»³⁷ [32].

Para la jornada de carnaval se imprimen máscaras en verde, negro, rojo y dorado. Tres de los colores tienen que ver con los componentes ideológicos de Reclaim the Streets reflejados en su bandera. El dorado se refiere al entorno en el que se celebra la fiesta, que en esta ocasión se baila en el lugar del dinero. En el reverso de los antifaces puede leerse un texto sobre la ocultación de la identidad [33]:

Los dirigentes temen la máscara porque parte de su poder reside en identificar, sellar y catalogar: en saber quién eres. Pero un carnaval necesita máscaras... Ponernos una máscara libera nuestro componente común, nos permite actuar juntos... Durante los últimos años el poder del dinero ha ocultado su cara criminal bajo una nueva máscara. Ignorando las fronteras, sin dar importancia a las razas o a los colores, el poder del dinero humilla las dignidades, insulta la honestidad y asesina a la esperanza.

Al escuchar la señal, sigue tu color / Que comience el carnaval...³⁸.

El 18 de junio el lugar de encuentro es el metro de Liverpool Street Station, donde se reparten los antifaces³⁹ [34]. Entre los miles de personas que acuden a la

³⁶ La idea surge en junio del año anterior, a partir de una conversación entre miembros de RTS y London Greenpeace, un grupo anarcoecologista que no está relacionado con Greenpeace International. Para un relato detallado del proceso de preparación, véase «Friday June 18th 1999. Confronting Capital and Smashing the State», *Do or Die*, 8, 1999, págs. 1-12. Disponible en: <http://www.eco-action.org/dod/no8/index.html> [Consultado: 03/01/2012].

³⁷ Véase Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 2008 [1.ª ed. en francés, 1967].

³⁸ El crítico de arte Brian Holmes señala que este texto está parcialmente tomado de la *Primera Declaración de la realidad* del Subcomandante Marcos. Subcomandante Marcos, *Primera Declaración de la realidad del Subcomandante Marcos*, Chiapas, enero de 1996. Disponible en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_01_01_b.htm [consultado: 27/11/2011]. Véase Holmes, «Do It Yourself Geopolitics», en Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2007, págs. 275-276.

³⁹ En el reverso del antifaz se advierte: «El Acta de Crimen y Desorden de abril de 1999 otorga a la policía el poder de arrestarte si no te «quitas cualquier elemento que un agente considere que estás llevando completa o fundamentalmente para ocultar tu identidad». Sin embargo, una máscara quitada puede ser usada de nuevo de manera legal, o una máscara confiscada puede ser reemplazada...». También se afirma que «esta máscara es solo para ser usada con fines de entretenimiento» (transcripción del antifaz, cuya versión escaneada es cortesía de John Jordan).



[33] Reverso de los antifaces repartidos en el Carnaval Contra el Capital el 18 de junio de 1999.
Cortesía de John Jordan.



[34] Carnaval Contra el Capital en la City de Londres, 18 de junio de 1999.
Fotografía © Andrew Wiard.

cita se mueven cuatro cabezudos, cuyos colores se corresponden con las tonalidades de las máscaras. Cuando suena la música de la película *Misión Imposible*, la multitud ha de dividirse según el color de su antifaz y seguir al muñeco correspondiente. Llegado el momento, la música no se oye a causa del bullicio: miembros de Reclaim the Streets sacan banderas y lanzan una bengala. Los cuatro grupos se configuran de forma algo caótica, mezclando sus colores: cada uno sigue una ruta diferente hacia el mismo lugar, aunque uno de ellos se pierde e improvisa su fiesta en otro sitio.

Pese a las alteraciones del plan originario, parece que se logra el objetivo de bloquear el sistema de vigilancia policial, que recibe datos contradictorios: «van hacia el norte», «van hacia el este», «van hacia el sur»... Las fuerzas de seguridad no impiden la llegada al destino final secreto, el LIFFE (London International Financial Futures and Options Exchange), edificio del Mercado Internacional de Futuros y Opciones de Londres. Sus oficinas son rodeadas por festejantes.

Muchos llevan el rostro cubierto ante el punto de mira de centenares de cámaras de videovigilancia, que graban su propio videoclip de la jornada musical. Sin embargo, muchos de estos aparatos son tapados al comenzar el día, cuando arrancan toda una serie de acciones destinadas a bloquear la actividad de la City durante un viernes laborable.

Por el camino son atacados diversos McDonald's, y se baila dentro de algunas tiendas. También se efectúa la ya clásica interrupción del tráfico motorizado: ese día unos seiscientos ciclistas de Critical Mass impiden el paso a los coches con su pedaleo sincronizado. En la City, los activistas penetran en las sedes de diversos bancos, como Natwest Bank o la consultoría KPMG. Aunque no logran llegar a la zona de transacciones del edificio de LIFFE, de manera preventiva las autoridades desalojan el inmueble durante la jornada. Mientras los manifestantes entran en las sedes del poder financiero, la calle queda marcada por diversas intervenciones que añaden nuevos elementos simbólicos a la City, alterando una estética normalmente regulada por las cadencias del trabajo bursátil. Algunas de las acciones tienen un carácter iconoclasta. Otras se relacionan con un imaginario utópico y liberador.

Ya en la boca de metro de Liverpool Street Station, la red de colectivos Food Not Bombs⁴⁰ reparte comida gratis, en consonancia con los momentos de abundancia y gratuidad de la mejor tradición de RTS. Hacia las cuatro de la tarde se abre una boca de incendios. La idea es desenterrar simbólicamente un río, el Walbrook, que discurre, invisible, bajo la City. Mientras los festejantes se refrescan, surgen imágenes de explosión de libertad y erotismo de cuerpos mojados. Se hace

⁴⁰ Food Not Bombs [«Comida en vez de Bombas»] surge en Estados Unidos en 1980, fundado por activistas antinucleares. Hoy es una red de colectivos independientes que dan alimentos veganos gratuitamente, reutilizando en gran medida aquellos alimentos que van a tirarse.

célebre un instante de una pareja besándose bajo ese chorro. Hacer externo un caudal que fluye bajo tierra evoca el surgimiento de lo oculto, la liberación de lo reprimido [35].

Resulta claro ver a John Jordan como alguien que está detrás de esta «situación construida». En realidad, se trata de un eco tardío de un proyecto del colectivo artístico Platform, en el que Jordan había participado antes de «desertar del mundo del arte», en un momento en que explora la idea de una creatividad de lo secreto⁴¹. En 1992 Platform planteaba desenterrar un río subterráneo que fluye silencioso debajo de la capital de Inglaterra con la falsa agencia Effra Redevelopment Agency [«Agencia de Remodelación del Effra»], que formaba parte del proyecto de arte ecologista *Still Waters. Reimagining London's Rivers* [«Aguas quietas. Volviendo a imaginar los ríos de Londres»]⁴².

Durante el carnaval, bajo el torrente acuático, los mani-danzantes continúan bailando. Hay samba en directo, y un concierto de un grupo anarquista de *dub-ska-punk* llamado P.A.I.N. Además, los cuatro cabezudos tienen en su interior equipos de música, de modo que hacen avanzar los sonidos electrónicos de la *rave* ilegal al moverse entre la gente. Acrecentando la confusión, hay festejantes que eligen el disfraz de broker para la jornada carnavalesca, rodeados de marionetas y de personas cubiertas con todo tipo de caretas y antifaces.

La *okupación física* del espacio es acompañada por la *okupación ideológica*. El entorno de grandes rascacielos dedicados a la actividad financiera no solo se subvierte con las masas danzantes, con sus máscaras y sus disfraces. Entre los edificios se cuelgan pancartas que cruzan la calle, desplegando sus mensajes: «No especules, ¡vive!»; «*Rave* de carretera en vez de rabia de carretera»; «La tierra no es el casino de los ricos» [36]; «Ecología global en vez de economía global»; «La vida está por encima de los beneficios», o «La tierra es un tesoro común para todos»⁴³ [37]. Desde la lucha inicial contra el coche, el colectivo ha evolucionado hacia posturas abiertamente anticapitalistas.

Numerosos individuos realizan pintadas de consignas heterogéneas. Frente a pancartas y carteles, este último tipo de intervención busca una apropiación del lugar que deje en los muros huellas duraderas. Creación y destrucción se dan la mano en un acto en el que pueden coexistir la intención de generar una imagen o mensaje y la de atacar las paredes de edificios que representan a instituciones odiadas.

⁴¹ John Jordan, entrevista personal con la autora, 02/10/2011.

⁴² El proyecto se expone ese año en el London Ecology Centre y en la iglesia de St. James, en Piccadilly, y reflexiona en torno a las condiciones en las que se encuentran los ríos subterráneos de Londres.

⁴³ Algunos son juegos de palabras en inglés: «Road rave not road rage»; «Global Ecology not Global Economy». Otros con la traducción no pierden tanto sentido: «Don't speculate, Live!»; «The Earth is not the casino of the rich»; «Life before profit».



[35] Carnival Contra el Capital, 18 de junio de 1999. La apertura de una boca de incendios se plantea como una forma de desenterrar un río subterráneo en el distrito financiero de Londres. Imagen © Nick Cobbing, cortesía del autor.



[36] A lo largo del recorrido se cuelgan pancartas con diferentes consignas. En la imagen, una de ellas advierte de que «la tierra no es el casino de los ricos», probablemente haciendo referencia a la expresión «capitalismo de casino». Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.



[37] Distintas pancartas se disponen en la City de Londres durante el Carnaval Contra el Capital. En la imagen se lee «la tierra es un tesoro común para todos» y, al fondo, «nuestra resistencia es tan global como el capital».

Muchas acciones tienen que ver con la iconoclasia. Una de ellas es el tapiado del edificio del Mercado Internacional de Futuros y Opciones de Londres. Utilizando cemento y bloques de hormigón traídos ex profeso, se construye un muro de metro y medio que tapa la puerta. La entrada queda bloqueada, produciéndose una imagen que prefigura un mundo donde las entidades financieras quedarían cegadas. De forma metafórica, se ha emparedado la especulación financiera.

De manera más espontánea, tienen lugar numerosos actos vandálicos que rompen ventanas, coches y mobiliario urbano. Como sucede con la iconoclasia, la fuerza de estos actos es simbólica: los cristales rotos de un McDonald's apenas infligen daño real en la multinacional y sus vastos beneficios. Lo que este tipo de prácticas producen es la escenificación de un capitalismo amenazado, creando una imagen que representa un conflicto político. Por otra parte, sirven también para justificar la represión. El 18 de junio, la brigada antidisturbios llega por la tarde, con muchos de sus miembros a caballo.

Escenas de violencia con la policía tienen lugar en la City como colofón al Carnaval. Quizás la pelea con las fuerzas del orden sea el acto iconoclasta por excelencia, ya que el ataque se dirige hacia símbolos vivientes de la autoridad. Ese día, agentes y manifestantes se enfrentan y, según un comunicado de prensa de RTS, cuarenta y seis personas terminan en el hospital⁴⁴. En el palimpsesto icónico se añaden escenas que evocan simultáneamente la guerra, el motín y la revolución. Al día siguiente, estas fotografías van a aparecer en todos los periódicos.

Así, durante el Carnaval Contra el Capital, la actividad simbólica se sitúa entre la iconoclasia (tachar, tapar) y el agregado creativo (desenterrar un río, colgar una pancarta). Entre lo destructivo (romper cosas, realizar actos violentos) y lo creativo (tocar música, bailar, pintar). Se calcula que participan unas diez mil personas en la fiesta más grande y compleja de Reclaim the Streets. En Londres todas las acciones planeadas tienen lugar con tal éxito que uno de los miembros del colectivo lamenta no haber ido más lejos:

Fallamos en nuestra falta de ambición [...]. Estábamos poco preparados, porque nunca imaginamos que estaríamos tan cerca de okupar la planta comercial de una de las principales sedes de transacción de la City [...]. [N]os quedamos cortos a la hora de planificar una okupación a gran escala⁴⁵.

Sin embargo, cuando se celebra esta fiesta coordinada, el grupo londinense original de Reclaim the Streets ya está siendo espiado por la policía. Tan solo diez

⁴⁴ Véase la página web del evento en su sección de comunicados de prensa: <http://bak.spc.org/j18/site/ukpr.html> [consultado: 03/12/2012].

⁴⁵ Wat Tyler, «Dancing at the Edge of Chaos: A Spanner in the Works of Global Capitalism», en *Notes from Nowhere* (ed.), *op. cit.*, pág. 194.

personas conocen el destino final de la fiesta en Londres, y una de ellas es un agente infiltrado. Jim Sutton en realidad se llama Jim Boyling, y trabaja para una unidad de Scotland Yard especializada en vigilar activistas⁴⁶. Su caso revela que las fuerzas del orden en realidad saben lo que va a pasar, cómo y dónde. Entonces, ¿por qué deciden permitirlo?

Puede que vean este tipo de eventos como una catarsis necesaria. John Jordan, por su parte, piensa que los servicios secretos quieren observar al nuevo agente político, y habla de una grabación desde un helicóptero que vigila desde arriba. En ella se oyen voces: una pregunta si intervenir y la otra responde que no, que es mejor continuar «observando»⁴⁷. La gran *performance* de Reclaim the Streets es un espectáculo seguido con interés por un público volador. Quizás esta mirada situada en lo alto busque signos de lo que va a llegar.

El éxito del Carnaval Contra el Capital supone un gran impulso para las movilizaciones de Seattle, que están ya convocadas para unos meses más tarde. Los eventos de la ciudad estadounidense van a lanzar las protestas al centro de atención de los medios de todo el mundo.

UTOPÍA Y CELEBRACIÓN

*I'm bound to stay
Where you sleep all day,
Where they hung the jerk
That invented work
In the Big Rock Candy Mountains...*⁴⁸.

En los eventos de Reclaim the Streets, las formas del ocio contracultural se unen a las de la protesta tradicional, dando lugar a situaciones híbridas en las que conviven el placer lúdico y la confrontación violenta. Por una parte, esta forma de entender la reclamación en la calle va a cambiar las formas de tomar el espacio público en los años siguientes. Por otro lado, en las fiestas del colectivo el espíritu subversivo del carnaval se funde con los sueños utópicos acerca de un mundo distinto.

⁴⁶ Véase Paul Lewis y Rob Evans, «Undercover Police and the Law: The Men Who Weren't There», *The Guardian*, 19 de octubre de 2011. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/uk/2011/oct/19/undercover-police-law-men-there> [consultado: 10/05/2012]. El policía tiene una historia personal turbulenta, en la que se casa con una integrante de RTS.

⁴⁷ John Jordan, entrevista personal con la autora, 07/05/2012.

⁴⁸ «Pienso quedarme / [en ese lugar] donde duermes todo el día / donde ahorcaron al imbécil / que inventó el trabajo / en las grandes Montañas de Caramelo...». Versos de «Big Rock Candy Mountain», canción que describe la utopía de un mendigo y que fue grabada por primera vez por Harry McClintock en 1928.

Muchos de los elementos creativos de las celebraciones de RTS se refieren a una dimensión utópica. John Jordan afirma que «en la fiesta callejera siempre hay un borde entre lo político y lo estético, entre la fiesta y el cambio social, o entre el placer y la política», con «una frontera muy, muy fluida»⁴⁹. La fiesta genera un espacio de participación, libertad y gozo. En conversación con Naomi Klein, Jordan soñaba con el crecimiento y la duración *ad infinitum* de la celebración, que se convertiría en una forma de vivir siempre:

La fiesta callejera es solamente un principio, una prueba para las posibilidades futuras. Hasta ahora ha habido treinta fiestas callejeras por todo el país. Imagina que llegasen a ser cien, imagina que todas tuviesen lugar el mismo día, imagina que cada una durase días y días, y creciese... Imagina la fiesta callejera echando raíces... *la fête permanente*⁵⁰.

La idea de una fiesta perpetua nos recuerda a las ensoñaciones medievales con el País de Jauja, también llamado Cucaña, *Schlaraffenland*, *Cockaigne* o *Cocagne*, según las diferentes regiones de una Europa hambrienta que sueña con un lugar de placeres físicos. Relacionada con la creencia en el paraíso, la tierra común y la fantasía de una naturaleza infinitamente pródiga, esta región mítica se caracteriza por la exuberante abundancia propia de un banquete que no tuviese final. El célebre cuadro de Brueghel muestra a tres hombres que parecen festejantes agotados por el esfuerzo de la plenitud [38]. No es de extrañar en un país donde los ríos son de aceite, leche y vino, y los pájaros vuelan ya cocinados para posarse en la boca de aquel que desea comerlos⁵¹.

Reclaim the Streets explora el potencial de felicidad igualitaria, gozo y excepción propios de la fiesta. También desarrolla su carácter subversivo⁵²: las *raves* del

⁴⁹ John Jordan, en Marcelo Expósito, *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*, España, 2004.

⁵⁰ John Jordan, citado por Klein, 2000, *op. cit.*, pág. 319. Respecto al baile continuo, resulta especialmente curioso recordar un suceso histórico. En julio de 1518, en Estrasburgo (Francia), una tal señora Troffea comienza a bailar en plena calle, sin música. Su danza extática es, al parecer, contagiosa: en una semana ya se han sumado cien personas al movimiento sincopado y frenético. Algunos bailan hasta morir, aparentemente a causa de infartos, golpes de calor o puro agotamiento. Los médicos consideran que la cura puede estar en permitirles continuar, por lo que se habilitan lugares de baile, que incluyen una especie de escenario público al que acuden varios músicos. Aunque en la Europa de 1518 ya había habido al menos diez epidemias de baile, esta es la mejor documentada. El historiador John Weller cree que se debe a una histeria colectiva que tiene que ver con condiciones de vida extremadamente difíciles, que se combinan con el temor a una maldición de San Vito. Véase John Weller, *A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Londres, Icon, 2009.

⁵¹ Véase Herman Pleij, *Dreaming of Cockaigne*, Columbia, Columbia University Press, 2001.

⁵² Como texto clásico, véase la interpretación subversiva del mundo carnavalesco que hace Mijail Bajtin en *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984. El historia-



[38] Brueghel el Viejo, *El País de Jauja*, hacia 1567 (Alte Pinakothek, Múnich).

colectivo tratan de fundir los tres momentos mitificados de la revolución: la insurrección, el *mundo mejor* que esta instaaura y la celebración del cambio. A un tiempo, el festejo busca ser la explosión violenta y el lugar de la utopía, mezclando los medios y los fines. Ello tiene que ver con los dos polos de desobediencia civil y política prefigurativa sobre los que se apoya la actividad de Reclaim the Streets. En un mismo baile, se funden la creatividad de las coreografías de utopía y la danza iconoclasta de la revuelta. Sin embargo, en los años siguientes resultará difícil seguir combinando sus diferentes pasos.

dor del arte Gavin Grindon señala la importancia de este texto de 1940, en el que Bajtin presenta el carnaval como una inversión del statu quo que devuelve las funciones corporales a su importancia primigenia (véase Bajtin, *op. cit.*). Grindon también relaciona el Carnaval contra el Capital con la obra de Raoul Vaneigem y Hakim Bey. Véase Gavin Grindon, «Carnival Against Capital: A Comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey», *Anarchist Studies*, 2, vol. 12, págs. 147-161.

CAPÍTULO III

Globalización de las estéticas de protesta

*Otro mundo es posible*¹.

Durante los dos primeros capítulos de esta Tesis Doctoral hemos trazado un camino que va desde lo local hasta lo global, comenzando con el activismo de la calle de Claremont Road, para después ver su influencia en el colectivo londinense de Reclaim the Streets, cuyas prácticas van a expandirse rápidamente hasta confluír en movilizaciones internacionales. Este trayecto es especialmente ilustrativo respecto a los procesos que están siguiendo los movimientos autónomos en la última década del siglo xx. A finales de los 90 la creciente intercomunicación y coordinación entre colectivos y campañas que provienen de distintos lugares va a culminar en eventos espectaculares protagonizados por una multitud transnacional y heterogénea.

El presente capítulo busca propiciar una reflexión específica acerca de la existencia de un vocabulario de protesta a nivel internacional, una suerte de lenguaje de signos que presenta sus propias tradiciones, rituales e iconografías. Respecto a esta idea, se plantea la importancia fundamental del movimiento antiglobalización, cuyo ciclo de movilizaciones va cambiar la forma en la que entendemos hoy las reivindicaciones en el espacio público. Así, este tercer capítulo se ocupa de las *estéticas del movimiento antiglobalización*. La pregunta principal que este texto quiere responder podría formularse de manera sencilla: ¿cuáles han sido las *formas* de protesta popularizadas por el movimiento antiglobalización?

Para tratar de esbozar una respuesta, el relato se centra en algunos momentos relevantes y en el papel de ciertos grupos que destacan por sus iconografías de protesta. La escala y complejidad de este caso de estudio aquí obligan a adoptar una visión panorámica, conscientemente parcial, que se aleja del enfoque más monográfico de las secciones previas.

¹ Lema, movimiento antiglobalización.

En primer lugar, se examina el papel del Ejército Zapatista de Liberación Nacional como aglutinador de movimientos sociales a partir de los «Encuentros» internacionales organizados en Chiapas. En segundo lugar, nos aproximamos a las movilizaciones de Seattle en 1999, que popularizan el formato de la «contracumbre», y a las de Praga en el 2000, su «equivalente europeo». El texto se detiene en las estéticas del neozapatismo o de grupos como el Bloque Rosa, el Bloque Negro o los Monos Blancos. Por último, se discuten las dimensiones utópicas y distópicas de esta oleada de movilizaciones. Aunque cada uno de los eventos y grupos podría ser objeto de un capítulo aparte, un enfoque conjunto permite una visión más amplia del carácter coral, multifocal, rico y contradictorio de estos encuentros entre activistas que suponen también un encuentro y una superposición de distintas estéticas disidentes.

GLOBALIZACIÓN ECONÓMICA E INTERNACIONAL DISIDENTE

Caminando preguntamos².

A lo largo de la década de los años 90, el capitalismo global ha ido aumentando su alcance. El nuevo escenario va a tener por «legisladores»³ a una serie de organismos transnacionales que abren el camino a la expansión de grandes empresas multinacionales, que operan más allá de las fronteras de los estados. En 1995

² Lema del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

³ El grupo de escritores Wu Ming lo sintetiza así: «El Imperio es una articulación de poderes planetaria, y contradictoria en su interior. Es más una dinámica que un estado de cosas, y ha tenido como ideología propulsora el neoliberalismo, como verdaderos actores de todo lo que sucede a las grandes multinacionales, como órganos legislativos a las instituciones nacidas de Bretton Woods, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial que, sin embargo, hasta ahora tenían como referencia a Naciones Unidas (ONU). La innovación de los últimos años ha sido la creación de la Organización Mundial del Comercio (OMC), que no hace ninguna referencia a la carta de la ONU, tiene una completa autonomía legislativa y es tan solo una comisión creada por las multinacionales para favorecer la explotación de la fuerza de trabajo y de la naturaleza. El Imperio tiene como baluarte estas organizaciones y como brazo militar a la OTAN, la SEATO, etc., que son los gendarmes del planeta y protegen los intereses de estas multinacionales. Seguramente, Estados Unidos son el punto del planeta donde se concentra más poder, pero no son el Imperio, porque las clases dirigentes y las élites también forman parte del Imperio. La novedad de este cuadro es que hoy hay mucho norte en el sur del mundo, mucho sur en el norte y el mundo se dispone como las manchas a lo largo de la piel de un leopardo». «Un día de sol en Kreuzberg y una grabadora, octubre de 2001» (versión íntegra de la entrevista-río concedida por Wu Ming 1 [Roberto Bui] a la revista *Arranca* y al periódico *Jungle World* de Berlín en un parque del barrio de Kreuzberg el 23 de octubre de 2001. Entrevista y transcripción de Stefania Maffei), en Wu Ming, *Esta revolución no tiene rostro: escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis*, Madrid, Acurela Libros, 2002, pág. 32.

aparece la Organización Mundial del Comercio (OMC) para promover acuerdos que «establecen los principios de la liberalización [comercial]» y fijar las «excepciones permitidas»⁴.

La OMC complementa la labor del Fondo Monetario Internacional (FMI)⁵, el Banco Mundial (BM)⁶ y la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE)⁷. Amory Starr, socióloga y activista, señala cómo estas instituciones «fuerzan la *desregularización* cuando la protección medioambiental, la legislación laboral o la reforma de la tierra entorpecen el camino de los negocios», y «fuerzan la *regularización* para garantizar el pago de patentes o para crear requisitos que solo resultan rentables para los grandes productores (acabando así con la competición de los pequeños agentes)»⁸.

Mientras las transacciones económicas circulan sin parar en un sistema cuya economía es cada vez más especulativa, las personas no pueden moverse con libertad de unos países a otros, y sus migraciones están sujetas a todo tipo de controles represivos.

Muchas de estas personas proceden de lugares del Sur global, y buscan oportunidades en países económicamente más prósperos. A partir de los 80, han comenzado a implantarse los llamados Planes de Ajuste Estructural: esquemas económicos para países endeudados, asesorados por instituciones internacionales. Su cumplimiento es una condición impuesta por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial para la concesión de préstamos. En dos décadas, más de 90 países del «Tercer Mundo» se suman a paquetes de medidas que imponen «auste-

⁴ En la sección «¿Qué es la OMC? ¿Qué hacemos?», de la web de la Organización Mundial del Comercio: http://www.wto.org/spanish/thewto_s/whatis_s/what_we_do_s.htm [consultado: 20/11/2012].

⁵ El Fondo Monetario Internacional surge en 1945 para promocionar el comercio. Esta entidad, que cuenta en la actualidad con 188 países miembros, elabora informes acerca de las economías nacionales, detecta «tendencias económicas, da consejos a los gobiernos, ofrece entrenamiento para mejorar» áreas como «la política fiscal, las políticas de intercambio y la tasa monetaria, la supervisión y regulación del sistema bancario y financiero y las estadísticas». Véase su página web: <http://www.imf.org/> [consultado: 10/12/2012].

⁶ Creado en 1944, el Banco Mundial está formado por el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento y la Asociación Internacional de Fomento. Actualmente se autodefine como una entidad de «asistencia financiera y técnica para los países en desarrollo». Esta «asistencia» se traduce en la concesión de préstamos para proyectos concretos. Los países miembros del Banco Mundial tienen que ser miembros del FMI. Véase su página web: <http://www.bancomundial.org/> [Consultado: 20/11/2012].

⁷ La OCDE se crea en 1960. Entre sus labores está medir «la productividad y los flujos globales del comercio e inversión» y fijar «estándares internacionales dentro de un amplio rango, desde la agricultura y los impuestos hasta la seguridad en productos químicos». Véase su página web: <http://www.oecd.org/> [consultado: 20/11/2012].

⁸ Traducción propia. Amory Starr, *Global Revolt*, Londres, Zed Books, 2005, pág. 6.

ridad» para el Estado (lo que implica una reducción de los servicios estatales y la eliminación de programas de alivio a la pobreza)⁹ y «libertad» para el mercado (con la consiguiente «flexibilización» de las condiciones laborales, privatización de servicios públicos y eliminación de las protecciones a las economías nacionales). Diversas oleadas de disturbios jalonan el recorrido de estas políticas¹⁰.

Desde momentos muy tempranos se producen movilizaciones en contra de lo que se percibe como un gobierno encubierto de las redes del poder financiero internacional¹¹. Para Pablo Iglesias Turrión, activista y doctor en Ciencias Políticas, las protestas contra el FMI y el BM en el Berlín de 1988 son un modelo fundacional que marca el cambio de época. Algunas características, como la heterogeneidad política o el carácter fuertemente mediático, van a ser propias de un tipo de disidencia que está por venir¹².

A principios de los 90, en diversos lugares el activismo comienza a forjar alianzas que funcionan más allá de las fronteras. La Vía Campesina se crea en 1993 en Mons (Bélgica) como una coalición internacional de campesinos de los cuatro continentes que promueve la producción agrícola local frente a su gestión por parte de empresas multinacionales. El modelo de «agricultura sostenible a pequeña escala» se presenta como una manera de «promover la justicia social y la dignidad»¹³.

⁹ Josep Maria Fontana afirma que en realidad no se produce una reducción del gasto estatal, sino que este se traspaşa desde los servicios sociales hacia las fuerzas del orden: policía y ejército. Josep Fontana, *El futuro es un país extraño*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

¹⁰ Véase Jessica Woodrofe y Mark Ellis-Jones, *States of Unrest; Resistance to IMF Policies in Poor Countries*, informe del World Development Movement, 2000.

¹¹ Diferentes movimientos campesinos se forman en los países del «Tercer Mundo». Algunos ejemplos serían el movimiento de los campesinos sin tierra que lleva activo en Brasil desde los años 70, las acciones en contra de las semillas modificadas genéticamente en la India que comienzan a principios de los años 90 o las grandes movilizaciones contra los Planes de Ajuste Estructural del FMI durante esta misma década en Corea del Sur. Aunque la relevancia de estas acciones es inmensa, el marco geográfico aquí es fundamentalmente europeo.

¹² Pablo Iglesias Turrión, *Multitud y acción colectiva postnacional: un estudio comparado de los desobedientes: de Italia a Madrid (2000-2005)*, Madrid, 2009, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Ciencia Política y de la Administración II, pág. 196. Disponible en el catálogo en línea de la Universidad Complutense: <http://eprints.ucm.es/8458/1/T30518.pdf> [consultado: 16/12/2012]. La década de los 90 está cuajada de eventos de una disidencia internacional cada vez más coordinada. Aunque este no sea el lugar para una enumeración, cabe destacar la movilización contra el G7 en el París de 1989 y las manifestaciones contra el FMI y el BM en el Madrid de 1994, así como la Cumbre de la Tierra que se celebra en Río de Janeiro en 1992.

¹³ Véase su página web: <http://www.viacampesina.org/es/index.php/organizaciainmenu-44> [consultado: 02/06/2013]. Josep Maria Fontana cita a Vía Campesina cuando dice que «el problema del hambre se relaciona con la expansión del desarrollo de la agricultura industrial, que promueve el monocultivo y el acaparamiento masivo de tierras». Vía Campesina, «Banco Mundial: ¡Fuera de la Tierra!», abril de 2012, en Fontana, *op. cit.*, pág. 77. En la Cumbre Mundial sobre la Alimen-

En 1994, en México, un grupo indigenista se levanta contra el gobierno en la selva Lacandona de Chiapas. La insurrección comienza el 1 de enero de 1994, coincidiendo con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio entre Canadá, México y Estados Unidos, conocido como NAFTA¹⁴. El gobierno mexicano, presionado por las movilizaciones que por todo el país apoyan a los rebeldes, frena la represión al cabo de tan solo doce días. Ya en este momento el autoproclamado Ejército Zapatista de Liberación Nacional o EZLN se dedica a lanzar comunicados de una política poética y evocadora¹⁵. Aunque estos textos son difundidos a través de carteles que se pegan en los muros de los pueblos cercanos, llegarán a ser conocidos por todo el mundo gracias a su aparición en internet. Mucho más tarde, el Subcomandante Marcos cuenta esta historia:

tiempo después supimos que [...] un joven estudiante en Texas, USA, tal vez un *nerd* (como le dirían ustedes), hizo una página web y le puso solo *ezln*. Esa fue la primera página web [...]. Y este compa empezó a «subir» ahí todos los comunicados y cartas que se hacían públicos en la prensa escrita. Gente de otras partes del mundo, que se enteraba del alzamiento por fotos, imágenes videograbadas, o por notas periodísticas, buscaba ahí lo que era nuestra palabra¹⁶.

Resulta paradójico que el indigenismo neozapatista se introduzca en el imaginario global a través de la mediación de un norteamericano anónimo. Rápidamente se propaga la fascinación ante la noticia de estos rebeldes atrincherados en la selva. En su iconografía, este ejército disidente enlaza con múltiples movimientos de guerrilla, además de con otras revoluciones latinoamericanas, como la revolución mexicana de 1910¹⁷ que invocan con su propio nombre, o la revolución cubana de 1959. Entre sus filas aparece un mito político encarnado en el personaje misterioso del Subcomandante Marcos, uno de los principales portavoces.

tación de 1996, Vía Campesina lanza el concepto de la «soberanía alimentaria». Esta expresión va a adquirir una gran relevancia, y hoy es una idea fundamental para muchos activistas. La soberanía alimentaria se refiere al «derecho de los pueblos a alimentos sanos y culturalmente adecuados, producidos mediante métodos sostenibles, así como su derecho a definir sus propios sistemas agrícolas y alimentarios». Hoy Vía Campesina cuenta con afiliaciones en 70 países.

¹⁴ El North American Free Trade Agreement [«Tratado de Libre Comercio con Norteamérica»] elimina las barreras comerciales y protege la propiedad intelectual, creando un bloque económico para las transacciones de Canadá y México con Estados Unidos. Este documento otorga grandes privilegios a las empresas multinacionales.

¹⁵ Véase Abelardo Hernández Millán, *EZLN. Revolución para la revolución (1994-2005)*, Madrid, Editorial Popular, 2007.

¹⁶ Subcomandante Marcos, «Ellos y nosotros. VI. Las Miradas 4 – Mirar para imponer o mirar para escuchar», Chiapas, 11 de febrero de 2013. Disponible en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/02/06/ellos-y-nosotros-vi-las-miradas/> [consultado: 02/02/2015].

¹⁷ El nombre del EZLN hace referencia a Emiliano Zapata, uno de los principales líderes de la revolución mexicana de 1910.



[39] Imagen del Subcomandante Marcos.

Como todos los demás miembros del EZLN, Marcos oculta sus facciones tras un pasamontañas negro que solamente deja ver la mirada [39]. El rostro tapado evoca la representación estereotipada del terrorista, pero también la imagen de figuras de la cultura pop como «El Zorro»¹⁸. El escritor Wu Ming1 (Roberto Bui) habla de la relación mítica con el personaje de Emiliano Zapata:

Marcos ni siquiera era un líder heroico, solo era un portavoz y un subcomandante, lo cual implicaba también una relación interesante con los mitos: según una leyenda mexicana popular, Emiliano Zapata sigue vivo, cabalgando en algún lugar del bosque y la montaña. Algunos indios incluso le ven como

¹⁸ Respecto al uso activista de la iconografía del superhéroe y otras mitologías populares, véase el documental de Leónidas Martín y Núria Campadabal, *Activismo y ficción*, Metrópolis, La2, España, 2012. Las diferentes formas de cubrirse el rostro son un elemento recurrente en la protesta política. Una de las modalidades más recientes es la del grupo de *hackers* Anonymous, que se cubren con una máscara como la que lleva «V», protagonista del film *V de Vendetta*. La película, basada en el cómic homónimo de Alan Moore, habla de un vengador anarquista que, desde una suerte de palacio subterráneo, planea diversos actos terroristas opuestos a un gobierno fascista y autoritario. Como los superhéroes, como los terroristas, como el Subcomandante Marcos, como el Bloque Negro, V cubre su rostro con la efigie de Guy Hawkes, un conspirador que participó en el intento de volar el parlamento británico en 1605. Hablamos más de esta cuestión identitaria en el capítulo dedicado al «Arte activista», a propósito de la figura de Luther Blissett.

parte de la mitología maya, como una suerte de semidiós pagano. Los zapatistas contemporáneos han sido capaces de comunicarse con la sociedad desde una intersección entre el folclore y la cultura popular. En cierto sentido, el Comandante todavía es Zapata. Era como decir: «No me des importancia, no soy tu héroe enmascarado, nuestra revolución es impersonal, es nueva pero a la vez es la misma de siempre, Zapata aún cabalga»¹⁹.

Dicen que antes de marchar a la jungla, Marcos era profesor en la Universidad Metropolitana de México²⁰. El secretismo que rodea al tema de su «verdadera» identidad hace que pueda encarnar a «todas las minorías intoleradas, oprimidas, resistiendo, explotando, diciendo ¡ya basta!» y a las «mayorías a la hora de callar y aguantar»²¹. El pasamontañas se va a convertir en símbolo de la lucha variada de ese conjunto de individualidades que se ha venido llamando «pueblo». Reivindicando las peculiaridades locales, el EZLN incide en lo necesario de la diversidad: frente al modelo único de las utopías tradicionales, Marcos afirma que el zapatismo busca un mundo «donde quepan muchos mundos»²².

Cuando en 1995 el gobierno mexicano vuelve a intentar reprimir la insurrección, el EZLN hace un llamamiento internacional. Como respuesta, en diferentes países surgen colectivos de apoyo. Diversos grupos europeos afines al zapatismo celebran en Berlín el I Encuentro Continental por una Sociedad Humana y contra el Neoliberalismo en mayo de 1996²³. En ese momento reciben una invitación del Ejército Zapatista para asistir al I Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo que va a tener lugar ese verano en Chiapas.

¹⁹ Traducción propia. En Wu Ming 1 (Roberto Bui), TUTE BIANCHE: THE PRACTICAL SIDE OF MYTH MAKING (IN CATASTROPHIC TIMES), discurso preparado para «Semi(o) resistance», panel del *make-world festival*, Múnich, 20 de octubre de 2001. Disponible en: <http://www.wumingfoundation.com/english/giap/giapdigest11.html> [consultado: 12/05/2014].

²⁰ El 9 de febrero de 1995 el gobierno mexicano de Ernesto Zedillo afirma que Marcos se llama en realidad Rafael Sebastián Guillén Vicente, y es un antiguo estudiante de filosofía y profesor de la Universidad Metropolitana de México, nacido en 1957.

²¹ Subcomandante Marcos, «Comunicado de prensa del Subcomandante Marcos», Chiapas, 28 de mayo de 1994. Disponible en: <http://www.bibliotecas.tv/chiapas/may94/28may94.html> [consultado: 17/12/2012].

²² Esta cita forma parte de la «Cuarta declaración de la Selva Lacandona» (enero de 1996): «El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los pasos la caminen, que todos la ríen, que la amanezcan todos», Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *EZLN. Documentos y Comunicados 3*, México D. F., Ediciones Era, 1997, pág. 89.

²³ El término «neoliberalismo» tiende a ser utilizado para criticar las políticas de «libre mercado» que suelen relacionarse con la desregularización de los mercados y la privatización, externalización o corporativización de los servicios públicos. Su empleo se populariza a partir de su enunciación por parte del zapatismo. Véase David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [trad. esp.: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007].

En julio de 1996 unas seis mil personas de cuarenta países viajan hasta los Aguascalientes zapatistas²⁴, donde va a transcurrir una semana de reuniones. En la sesión inaugural intervienen representantes de agentes sociales de distintas procedencias²⁵. El ejército rebelde de palabra fluida y verbo poético funciona como un aglutinador de la disidencia internacional: aunque el Encuentro sirve para formar una red internacional de apoyo zapatista, también hace que se reúnan movimientos sociales de diferentes países y continúen uniendo sus estrategias, a través del prisma de la sensibilidad activista que ha sido movilizadora en México.

En julio de 1997 da comienzo el segundo Encuentro, que se celebra en varios puntos del Estado español. Durante las reuniones se enuncia la posibilidad de formar una coordinadora internacional de movimientos sociales. A partir de esta idea, en 1998 se forma Acción Global de los Pueblos (AGP), que organiza los primeros días de acción global entre el 16 y el 20 de mayo de ese mismo año. La fecha elegida coincide con la reunión de los líderes de los Estados más poderosos que, configurados como G7+1, se encuentran en la ciudad de Birmingham (del 15 al 17 de mayo), poco antes de la Segunda Conferencia de Ministros de la Organización Mundial del Comercio en Ginebra (del 18 al 20 de mayo). Los activistas organizan reuniones y bailan la primera Fiesta Callejera Global al *estilo* de Reclaim the Streets. Bajo el lema «Nuestra resistencia será tan transnacional como el capital»²⁶ se han sincronizado las protestas de sesenta países.

El 18 de junio de 1999, mientras el G8 se reúne en Colonia, setenta países realizan celebraciones anticapitalistas simultáneas²⁷: los segundos días de acción global toman la forma de un Carnaval Global Contra el Capital. En el panfleto elaborado para la celebración de Londres, el capitalismo se define como «un sistema social derrocado a finales del siglo xx» [32]. Estamos en 1999 y parece inevitable que un cierto milenarismo afecte a los discursos. En diversos lugares del planeta, los movimientos sociales tratan de prefigurar un cambio inminente.

²⁴ A partir de su creación en agosto de 1994, los Aguascalientes zapatistas son centros de discusión y encuentro con la sociedad civil. El *Encuentro* tiene lugar en varios Aguascalientes: *Aguascalientes I* (La Realidad), *Aguascalientes II* (Oventic), *Aguascalientes III* (La Garrucha), *Aguascalientes IV* (Morelia) y *Aguascalientes V* (Roberto Barrios). En 2003 los Aguascalientes son sustituidos por los «Caracoles» y las «Juntas de Buen Gobierno». Véase Sally Burch, «De Aguascalientes a Caracoles», *ALAI América Latina En Movimiento*, 12 de agosto de 2003, en <http://alainet.org/active/4239&lang=es> [consultado: 14/12/2014].

²⁵ Algunos son el sindicalismo francés de ART (Association Rassemblement Travailleurs), el feminismo ruso, el sindicalismo independiente de Belgrado y el sindicalismo andaluz del SOC (Sindicato de Obreros Agrícolas de Andalucía).

²⁶ En inglés: «Our resistance will be as transnational as capital». Véase, en el capítulo anterior, la contextualización de estos eventos dentro de la historia del colectivo Reclaim the Streets.

²⁷ Internet resulta clave para coordinar las acciones y difundirlas, en gran medida suplantando a los medios convencionales de prensa o televisión. A través de la red de redes se muestran a tiempo real las diversas protestas contra las multinacionales y los bancos que tienen lugar en los distintos países.



[40] Mural de David Alfaro Siqueiros conocido como *Las fechas en la historia de México*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Volviendo a México, al igual que en muchos otros lugares, en el país centroamericano el FMI ha «recomendado» la privatización de la educación superior²⁸. A partir de abril de 1999, la Universidad Nacional de México (UNAM) se declara en huelga para impedir que las cuotas estudiantiles pasen a ser de pago. Alumnos y miembros de la comunidad universitaria se encierran en el campus. A medida que pasan los meses las demandas se van a ir haciendo más amplias²⁹.

En la torre del rectorado de la UNAM se sitúa una enorme pintura mural del artista comunista David Alfaro Siqueiros, conocida como *El derecho a la cultura* o *Las fechas en la historia de México*. Bajo unos gigantes brazos extendidos hacia delante, aparecen varios años significativos para la nación: 1521 hace referencia a la conquista española; 1810, a la independencia; 1857, a la Constitución liberal; 1910, a la revolución. Debajo, aparece una cifra inconclusa: «19??» [40]. En el

²⁸ Las recomendaciones de privatización paulatina de la educación superior por parte de los organismos financieros internacionales son paralelas a los diversos tratados de libre comercio con Estados Unidos.

²⁹ Véase María Teresa Camarillo y Guadalupe Curiel, *Hemerografía del Movimiento Estudiantil Universitario (1999-2000)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pág. 181.

mes de julio, durante el encierro universitario, los estudiantes superponen dos nuevas a los interrogantes del número final, en un gesto que trata de completar la obra de Siqueiros de la única forma posible, con la afirmación de un cambio social efectivo en el último año de un milenio que termina³⁰.

Las movilizaciones van a lograr que la UNAM no sea de pago. Y cinco meses después de este grafiti utópico, en la ciudad estadounidense de Seattle toma el protagonismo una multitud que protesta contra de la Organización Mundial del Comercio. Por primera vez en la década, Estados Unidos se convierte en el gran escenario de la espectacular protesta transnacional, con la enorme importancia mediática que esto conlleva. La prensa ahora va a hablar de un «movimiento antiglobalización». En realidad Seattle muestra una sincronización global de movimientos sociales anteriores, ONG y sindicatos, que han ido forjando alianzas a lo largo de los años. Los propios participantes en los eventos se refieren a esta confluencia más bien como un «movimiento alterglobalizador» o como un «movimiento de movimientos»³¹.

EL MODELO DE LA CONTRACUMBRE (SEATTLE, 1999)

*Whose streets? Our streets!*³².

El 29 de noviembre de 1999 cuatro miembros de la ONG Rainforest Action Network [«Red de Acción por los Bosques Tropicales»] cuelgan en Seattle una gran pancarta semitransparente cuyas dos flechas señalan direcciones opuestas para la «Democracia» y la «OMC» [41]. El día anterior han comenzado una serie de movilizaciones que coinciden con la Tercera Conferencia Interministerial de la Organización Mundial del Comercio.

Aunque las protestas se extienden hasta el 4 de diciembre, los eventos más relevantes se concentran el 30 de noviembre. Durante la jornada hay reivindicaciones estudiantiles, marchas de los sindicatos y una manifestación de países en vías de desarrollo. Confluyen posturas enormemente diversas, entre la reforma y la revolución. Muchos manifestantes se identifican con la lucha anticapitalista, el movimiento obrero tradicional, el anarquismo, la autonomía, el comunismo, la

³⁰ La historiadora del arte Raquel Tibol afirma que los estudiantes «solo están cumpliendo con la intención del muralista al poner en la pintura la fecha de un movimiento social». Citado por Myriam Audifred, en María Teresa Camarillo y Guadalupe Curiel, *ibidem*, pág. 181.

³¹ Véase Naomi Klein, «Reclaiming the Commons», *New Left Review*, 9, mayo-junio de 2001, págs. 81-89. Disponible en: <http://newleftreview.org/II/9/naomi-klein-reclaiming-the-commons> [consultado: 23/01/2013].

³² Consigna: «¿De quién son las calles? ¡Son nuestras calles!».



[41] Pancarta de la Rainforest Network Action, Seattle, 29 de noviembre de 1999.

defensa de los derechos humanos, el ecologismo, el movimiento antinuclear o el pacifismo, con infinitas variantes y matices. En la ciudad estadounidense también protestan varios grupos religiosos descontentos con el sistema, con distintos grados de radicalidad.

Reclaim the Streets ha proporcionado el *estilo* celebratorio para unificar tanta diferencia: en Seattle, la colectividad insistente se agrupa bajo la forma de la «protesta-carnaval»³³. Autores como Naomi Klein hablan de una gran *fiesta de presentación* de una sincronización disidente que había ido gestándose desde el primer Encuentro en la selva Lacandona³⁴.

El 30 de noviembre de 1999 hay gente disfrazada, bandas de música, bailarines, grupos de teatro, muñecos gigantes, marionetas y unas trescientas personas vestidas de tortugas³⁵. La enorme variedad estética refleja la heterogeneidad política de un evento polifónico. Si los disfraces y las músicas evocan un gusto por lo

³³ David Solnit, citado en Benjamin Shepard y Ronald Hayduk, *From ACT UP to WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*, Londres-Nueva York, Verso, 2002, pág. 247.

³⁴ Naomi Klein, «Reclaiming the Commons», *op. cit.*

³⁵ Véase John Sellers, «Battle in Seattle», en Andrew Boyd y Dave Oswald Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012, págs. 286-289.

«multicultural» propio del momento³⁶, este se extiende a la idea de la convivencia entre diferentes culturas políticas, que se enriquecerían mutuamente.

Distintos grupos de afinidad³⁷ se han organizado para planificar un gran bloqueo que impida a los delegados de la OMC llegar hasta el hotel Sheraton, donde han de reunirse. Para coordinar a los diferentes colectivos que van a practicar la acción directa en Seattle se ha creado un organismo descentralizado llamado Direct Action Network o DAN [«Red Acción Directa»]. Basando sus decisiones en consensos assemblearios, la DAN utiliza un lenguaje de signos para mostrar desacuerdo o aprobación. Elevar las manos abiertas y agitar los dedos equivale a un aplauso silencioso.

Desde por la mañana, muchos rodean la zona del hotel dándose la mano o enlazando los brazos. Aproximadamente doscientas personas se encadenan unas a otras: su forma de acción se basa en la propia presencia física, que se interpone en el camino y se sitúa *en medio*. A su vez, algunos manifestantes destrozan escaparatés y coches [42].

Tratando de despejar el centro de la ciudad, la policía lanza gas lacrimógeno, utiliza espráis de pimienta y dispara balas de goma. La represión policial se recrudece por la tarde, y aumenta brutalmente durante los días que siguen [43]. «The whole world is watching!» [«¡El mundo entero está mirando!»], corean entonces los manifestantes³⁸. Al día siguiente se proclama el «estado de emergencia» y se producen más de seiscientos arrestos. Cincuenta manzanas de la ciudad son declaradas «zona de no protesta», en un proceder que se va a repetir en los siguientes dispositivos policiales³⁹.

Este autoritarismo tiene algo de frustración: el propio 30 de noviembre ya se conoce la noticia de que el bloqueo ha sido un éxito. Menos de un 10 por 100 de los delegados de la Organización Mundial del Comercio ha logrado atravesar el cordón activista, y la reunión de los pocos que consiguen llegar finaliza sin acuer-

³⁶ En el capítulo VII mencionamos algunas de las exposiciones como *Magiciens de la Terre* o la tercera Bienal de La Habana que, ya en 1989, plantean la cuestión de la multiculturalidad del arte.

³⁷ Un grupo de afinidad está formado por un número de personas no muy grande que se pone de acuerdo para practicar la acción directa. Su organización es descentralizada y no jerárquica, y se basa en la confianza entre los miembros del grupo.

³⁸ Como tantas otras, esta consigna es antigua. En los vídeos de las intervenciones del grupo estadounidense ACT UP puede verse a los activistas gritar esta frase en los años 80. Véase el vídeo de la acción en Grand Central, Nueva York, 23 de enero de 1993. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=By9kgVBuEok> [consultado: 20/12/2012]. Antes de eso, se corea en las protestas contra la convención demócrata en el Chicago de 1968, en el contexto de la lucha contra la Guerra de Vietnam, imbricada con la contracultura. Véase Amador Fernández-Savater, «Los Yippies y nosotros, que los queremos tanto (primera parte)», en Abbie Hoffman, *Yippie! Una pasada de revolución*, Madrid, Acuarela Libros-Antonio Machado, 2013, pág. 31.

³⁹ Iglesias Turrión, 2009, *op. cit.*, pág. 214.



[42] Ataque a una tienda de Nike durante la contracumbre de Seattle (1999).
Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.



[43] Represión policial durante la contracumbre de Seattle (1999).
Imagen © Nick Cobbing, cortesía del autor.

dos relevantes. Seattle se convierte en un modelo para la disidencia, lanzando al escenario internacional determinadas formas de intervención callejera.

La ciudad estadounidense hace célebre y masivo un formato cuyos orígenes Pablo Iglesias situaba en las movilizaciones contra el Banco Mundial en el Berlín de 1988⁴⁰. La «contracumbre» supone organizar una protesta internacional en esos lugares y momentos en los que se produce una reunión del poder transnacional. Pese a que el movimiento obrero clásico tiene uno de sus pilares en el internacionalismo y aunque existen muchas Organizaciones No Gubernamentales que desarrollan su labor más allá de las fronteras, esta vez es diferente. Ya no se trata de una política de bloques, ni tampoco de ONG de amplio espectro. Lo que se da ahora es una idea novedosa, que tiene que ver con la sincronización internacional de la *heterogeneidad* disidente. Frente a los modelos de organización socialista que han sido comparados con insectos jerárquicos como las abejas⁴¹, aquí la metáfora es un enjambre de mosquitos⁴². Michael Hardt y Toni Negri, pensadores ligados al movimiento autónomo, van a emplear el término «multitud» para referirse a este conjunto no homogéneo⁴³.

Aquellos que toman el centro de Seattle están aprendiendo a ocupar también el espacio inmaterial de internet. Durante la contracumbre se pone en funcionamiento Indymedia, una red de medios de comunicación independientes que difunde y conecta la versión de los hechos de los propios participantes⁴⁴. Si una de las formas de ocupar el espacio mediático es, digamos, parasitaria, y consiste en tratar de aparecer en los medios de masas, van surgiendo maneras más autónomas de escribir el propio relato. En estos momentos se populariza el lema *Dont hate the media, be the media!* [No odies a los medios, conviértete en los medios] según la idea de que, con las nuevas tecnologías de la información, todos somos periodistas en potencia. Indymedia tiene un funcionamiento no jerárquico, entendido como un conjunto de nodos independientes, que puede relacionarse con la concepción de la multitud como un ente descentralizado y diverso. En vez de plantear una estructuración por

⁴⁰ Pablo Iglesias Turrión habla del «modelo de Berlín». Véase Iglesias Turrión, 2009, *op. cit.*, págs. 194-198.

⁴¹ Véase Juan Antonio Ramírez, *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998.

⁴² John Arquilla y David Ronfeld acuñan el término por primera vez al referirse a las estrategias zapatistas en la red. Véase John Arquilla y David Ronfeld, *Networks and Netwars*, Santa Mónica, National Defense Research Institute, RAND, 2001.

⁴³ Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002, y *Multitud: guerra y democracia en la época del imperio*, Madrid, Debate, 2004.

⁴⁴ Cabe destacar el concepto de los *tactical media* o «medios tácticos» que han desarrollado Rita Raley o Geert Lovink. Grupos como RTMark, The Yes Men, Institute for Applied Autonomy, Bureau of Inverse Technology o 0100101110101101.org tienen en la red de redes su principal terreno de acción. Véase el capítulo dedicado al «Arte activista» en el presente trabajo.

bloques, se forman grupos de afinidad en la calle y en internet. Indymedia publica numerosos textos, vídeos y fotografías elaborados por personas que han formado parte de las protestas de Seattle. La plataforma online va a propiciar la posterior creación de una multitud de medios propios. Sin embargo, no solo se habla del evento en los entornos activistas. En los medios de masas «oficiales», los sucesos de la ciudad estadounidense también han tomado el protagonismo.

Para Pablo Iglesias, la contracumbre «fue esencialmente un espectáculo, una representación televisada de un choque político-sistémico que hizo visible un enfrentamiento con el capitalismo ante millones de espectadores»⁴⁵. Este éxito comunicativo no solo se debe a la relevancia de las acciones y al «escenario» estadounidense en el que han tenido lugar. También se relaciona con la sofisticación que han alcanzado los movimientos sociales en el uso del lenguaje visual y el manejo de los elementos simbólicos. Después de Seattle, siguiendo las reuniones del FMI, el BM, la OMC o el G8, el formato de la contracumbre se repite por todo el planeta.

«COLORES REBELDES» (PRAGA, 2000)

*El zapatismo ha demostrado que las cosas se pueden hacer de manera concreta y que no hay que preocuparse solo de ser el más radical, sino de ser eficaz al comunicarte*⁴⁶.

La historia del arte puede resultar útil para analizar lo que podríamos llamar la «iconografía de la multitud», observando no tanto las representaciones sino las propias configuraciones de la masa humana. Se trataría de un posible análisis estético (y político) de los cuerpos juntos, que reivindican, destruyen y proponen de forma colectiva a lo largo de la historia.

Durante la renovación de las formas de protesta que tiene lugar en los años 90, el paradigma marcial de un bloque reivindicativo que camina hacia el frente se hibrida con el modelo del festival, en el que los grupos de personas son más dinámicos y se mueven de forma no lineal. De algún modo, las masas revolucionarias se han hecho multitud danzante. La quiebra de la imagen clásica del grupo que avanza podría relacionarse con la crítica de la idea del progreso [44, 45].

Para el Subcomandante Marcos, la revolución, en general, ya no se presenta según los códigos del realismo soviético, con hombres y mujeres tras una bandera roja, avanzando estoicamente hacia un porvenir radiante. Más bien se ha convertido en una especie de carnaval⁴⁷.

⁴⁵ Iglesias Turrión, 2009, *op. cit.*, pág. 216.

⁴⁶ Bui, «Un día de sol...», en Wu Ming 2002, *op. cit.*, pág. 28.

⁴⁷ Subcomandante Marcos citado en Stéphanie Lemoine y Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, París, Éditions Alternatives, 2010, pág. 59.



[44] Giuseppe Pellizza da Volpedo, *El Cuarto Estado*, 1901 (Museo del Novecento, Milán).

Esta forma de reunión festiva, lejos de querer borrar las diferencias, las celebra con un mismo baile de pasos variados⁴⁸. Al igual que en los desfiles carnavalescos, en las movilizaciones aparecen diversos grupos claramente definidos, con sus estéticas características y sus formas de moverse en la calle.

Después del éxito de Seattle, el ritmo percusivo de las manifestaciones globales se ha acelerado. Hace poco más de un mes que se han producido las movilizaciones contra el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial en Washington, y en Praga comienza la primera gran contracumbre europea. Cuando el 26 de septiembre de 2000 los activistas se lanzan a recibir a estas mismas entidades en la capital checa, la multitud se ordena por agrupaciones cromáticas.

La división por colectivos es algo tradicional en las manifestaciones europeas: en Praga, el cromatismo se relaciona con una estrategia de coordinación. Los distintos bloques parten del mismo punto y siguen diferentes caminos para rodear la zona de reunión del FMI y el BM desde distintos flancos. La columna amarilla viene del norte, la azul, del oeste, y la rosa avanza desde el este. Con el correr de los acontecimientos, los colores se van a ver asociados a tres formas de interaccionar con la policía: la lucha callejera, la desobediencia italiana y la frivolidad táctica.

⁴⁸ La comisaria Claire Tancons destaca la fuerza que el modelo liberador del carnaval tiene para algunos grupos anarquistas. Véase Claire Tancons, «Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility», *e-flux Journal*, 30, diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/> [consultado: 07/02/2013].



[45] Danzantes durante la fiesta *Never Mind the Ballots, Reclaim the Streets*, 1997.
Fotografía © Nick Cobbing, cortesía del autor.

Debido a su utilidad comunicativa, el filósofo estadounidense Gene Sharp ya recomendaba la utilización de colores al servicio de una revolución no violenta⁴⁹. Esta «táctica estética de revuelta» va a cobrar gran importancia, y los «colores rebeldes» van a pasar a formar parte de la identidad compartida del movimiento de movimientos⁵⁰. Probablemente esto provenga directamente de las llamadas «revoluciones de colores» o *color revolutions* del este de Europa, cuya memoria todavía es muy reciente.

El lema de la línea azul de Praga es «No compromises» [«Sin concesiones»]. Esta facción practica la guerrilla urbana, lanzando cócteles molotov y adoquines, enfrentándose a los chorros de agua a presión y a los gases lacrimógenos de la

⁴⁹ Véase Gene Sharp, *De la dictadura a la democracia. Un sistema conceptual para la liberación*, Boston, Institución Albert Einstein, 2003 (publicado por primera vez en 1993). Algunos han señalado que la Institución Albert Einstein se relaciona con una política estadounidense encubierta, que busca promover revueltas en los contextos políticos no afines. Véase Eva Golinger, «Colored Revolutions: a New Form of Regime Change Made in the USA», 10 de febrero de 2011. Disponible en <http://www.globalresearch.ca/colored-revolutions-a-new-form-of-regime-change-made-in-the-usa/27061> [consultado: 05/10/2014].

⁵⁰ Pablo Iglesias Turrión, *Desobedientes: de Chiapas a Madrid*, Madrid, Editorial Popular, 2011, pág. 102. Véase también el documental de Indymedia, *Praha 2000: Rebel Colours*, Indymedia, 2001.

policía⁵¹. Dentro del grupo camina el llamado Black Block, o «Bloque Negro», cuyos integrantes se unifican cromáticamente a través del uso de sudaderas, capuchas, pasamontañas y pañuelos oscuros. Desde los años 80, esta táctica estética ha servido para llevar a cabo una escenificación de disturbios que tienden a la destrucción de la propiedad privada. También aquí marcha una banda de música, la Infernal Noise Brigade [«Brigada del Ruido Infernal»], desfilando a modo de «procesión ruidosa» para «dar energía» a los activistas. Entre nubes de gas lacrimógeno, continúan tocando tamborileros enmascarados.

La línea amarilla está encabezada por los Tute Bianche [«Monos Blancos»], un conjunto de poderosa imaginería. Sus orígenes se vinculan al rico entorno de los centros sociales okupados⁵², donde se desarrollan con fuerza las movimientos pos-tautónomos, herederos de la insurrección italiana de los años 70. La riqueza de este entorno hace incluso que el periódico *Le Monde* se refiera a esta red de okupas como «la joya cultural italiana»⁵³.

En 1994 se produce un desalojo del mítico centro social Leoncavallo en Milán. Okupado en 1975, se trata del primer gran centro social italiano, que ha sido desalojado y vuelto a tomar en diversas ocasiones, cambiando su emplazamien-

⁵¹ En el medimetraje *Crowd Bites Wolf* se pueden ver muchas escenas de la violencia callejera en Praga. Véase Guerrillavision, *Crowd Bites Wolf*, 2001. Disponible en: <http://vimeo.com/44259206> [consultado: 27/03/2013].

⁵² La organización y la riqueza de estos espacios que mezclan cultura y política ha llegado hasta el punto de que en 1998 se ha presentado la *Carta di Milano*, una síntesis de reclamaciones y de metas de los centros sociales okupados elaborada a través de una asamblea nacional. Según Wu Ming, la Carta supone «una especie de constitución de los centros sociales que salían así del ghetto y el resistencialismo de los años 80 y principios de los 90 y abrazaban una serie de temáticas procedentes del zapatismo: la constitución de federaciones libres de comunidad, un proceso que parte de abajo y que habla de autonomía más que de toma del poder estatal, de un vínculo social basado en diferencias territoriales más que de revolución. Un pensamiento que lleva directamente al final del imaginario del duelo en el O.K. Corral, del *western* entre nosotros y la policía, que da cuenta del hecho de que fuera de este imaginario existe toda una sociedad civil. En lugar de un discurso prejuiciosamente antiinstitucional («nosotros con el Estado burgués no hablamos»), se ha desarrollado un discurso mucho más sutil de infiltración en las instituciones locales territoriales, de apertura de un diálogo desde posiciones no subalternas, mediante el cual conquistar un terreno nuevo para las prácticas antagonistas. Esto es algo que ha sido muy criticado, pero ha hecho salir de la reserva india a un área política y social que a mi juicio comprende a unas 50.000 personas, la ha hecho salir de una cultura que se consideraba perdedora, es decir, solamente resistencial, de palo y adoquín, la ha hecho salir del autismo: «yo no hablo con éste, yo no hablo con ése, yo no hablo con aquél» y al final no se hablaba con nadie. Ahora se ha iniciado en cambio una fase en la que se habla sin prejuicios con mucha más gente». Bui, Wu Ming, 2002, *op. cit.*, págs. 26-27. La *Carta di Milano* está disponible en <http://www.ecn.org/leoncavallo/26set98/> [consultado: 14/05/2014].

⁵³ Traducción propia. En Naomi Klein, «Squatters in White Overalls», *The Guardian*, 8 de junio de 2001, en <http://www.theguardian.com/world/2001/jun/08/globalisation.comment> [consultado: 12/05/2014].

to⁵⁴. En esos momentos, el alcalde Marco Formentini, perteneciente al partido racista de la Liga Norte, declara que los okupas ya no van a ser sino fantasmas deambulando por la ciudad. Esto va a motivar el uso irónico de un mono blanco, que va a aparecer en manifestaciones mostrando apoyo al centro social⁵⁵. Cuando el Leoncavallo vuelve a abrir sus puertas okupando un edificio distinto, los Tute Bianche (Monos Blancos) son una facción organizada dentro del mismo, que funciona como una especie de cuerpo de seguridad. El papel del traje y de aquellos que lo llevan va a ir evolucionado:

[E]l mono blanco no era un uniforme, aunque hubiese nacido como tal. Se utilizaban para hacer los *blitz*, para hacer contrainformación, se ocupaban las agencias de trabajo temporal, se realizaban acciones de masas contra los centros de detención administrativa de inmigrantes, acciones frente a las bases de la OTAN durante los bombardeos de Kosovo⁵⁶.

Con el tiempo, la vestimenta de los Tute Bianche va a asociarse a aquellos que resultan invisibles al sistema: parados, precarios o personas migrantes. Frente al mono azul típico del trabajador fabril, el mono blanco va a asimilarse al trabajo propio del capitalismo postfordista y a sus formas de explotación y exclusión. Pablo Iglesias señala que es «la versión europea del pasamontañas [zapatista]», pues, al igual que aquel, supone «un instrumento para visibilizar la invisibilidad de los excluidos de la representación política y sindical y para practicar la acción colectiva»⁵⁷.

A partir de la primavera del año 2000, los Monos Blancos empiezan a aparecer en las manifestaciones globales, afrontando el encuentro con la policía de una manera peculiar⁵⁸.

Para los Tute Bianche, el enfrentamiento es ante todo un acto comunicativo. Avanzan en bloque, protegidos por escudos, como un estafalario ejército romano de color blanco, buscando la colisión frontal con los agentes antidisturbios. Aguantan durante los choques gracias a los escudos y las protecciones que fabrican ellos mismos, generando imágenes enormemente mediáticas que desafían la dicotomía

⁵⁴ Naomi Klein lo describe en 2001 como «prácticamente una ciudad autocontenida con varios restaurantes, huertos, una librería, un cine, una rampa interior para hacer *skate* y un bar tan grande que pudo albergar un concierto de Public Enemy cuando el grupo fue a Milán». *Ibidem*.

⁵⁵ Bui, «TUTE BIANCHE...», 2001, *op. cit.*

⁵⁶ Bui, «Un día de sol...», en Wu Ming, 2002, *op. cit.*, pág. 28.

⁵⁷ Iglesias Turrión, 2009, *op. cit.*, pág. 24.

⁵⁸ Al principio, realizan diversas acciones de desobediencia cotidiana con los monos puestos, como entrar sin pagar al cine. En 1998 por primera vez tienen un enfrentamiento con la policía, al intentar tomar una base militar de la OTAN. Véase Iglesias Turrión, 2011, *op. cit.*, pág. 64.



[46] *Tute Bianche* en la contracumbre de Praga, 2000, fotografías de Tim Russo y de Indymedia Italia, montaje de Amory Starr.



[47] Lucy Orta, *Nexus, Architecture x50: Intervención en Colonia*, 2001.

entre violencia y no violencia⁵⁹ [46]. En Praga, este atrezo se ha elaborado en tan solo unas horas, al más puro estilo *DiY*. Pablo Iglesias Turrión lo explica así:

Organizaron un taller de elaboración de protecciones utilizando todos los materiales disponibles en el estadio; la gomaespuma de los colchones fue utilizada para construir armaduras, los vientos de las tiendas de campaña del estadio sirvieron para fijar aquellas, y con señales, paneles de plástico duro y tapas de cubos de basura se construyeron los escudos. Tras adquirir algunas cámaras de aire en un desguace, con plásticos y más vientos recuperados del estadio se construyeron grandes protecciones frontales para chocar con la policía. Junto a los cascos de obra adquiridos en alguna ferretería local y el equipo de máscaras antigás [...], el material de la desobediencia italiana estaba listo para entrar en acción»⁶⁰.

⁵⁹ Parece ser que esta forma de «acción directa protegida» surge en 1999 cuando los centros sociales okupados del noreste de Italia deciden «invadir» la base militar estadounidense de Aviano en protesta contra la Guerra de Kosovo. Bui, «TUTE BIANCHE...», 2001, *op. cit.*

⁶⁰ Iglesias Turrión, 2009, *op. cit.*, pág. 264.

Iglesias Turrión señala cómo en su forma de afrontar el conflicto los Tute Bianche mantienen la «mística del enfrentamiento», es decir, su representación, su imagen. Soportando la presión física de la policía, pero evitando iniciar el ataque contra los agentes, pretenden visibilizar que son las autoridades quienes ejercen la violencia⁶¹. Las tácticas que van a ser utilizadas en cada protesta se hacen públicas, y se practican el diálogo y la negociación con la policía, lo cual no evita el choque físico. Este modo de proceder va a ser conocido como «desobediencia italiana».

La escenificación que hacen los Monos Blancos de un cuerpo colectivo interconectado recuerda a *Nexus*, el prototipo de traje-arquitectura con el que la artista británica Lucy Orta trabaja colaborativamente entre 1994 y 2004. Esta vestimenta de carácter modular que evoca el clásico mono de los trabajadores permite unir a un grupo variable de personas a través de canales y cremalleras, integrando a los individuos en una misma presencia reticular⁶² [47].

La columna rosa en un principio está compuesta por colectivos socialistas. Sin embargo, circunstancialmente camina con ellos un grupo de afinidad compuesto sobre todo por unas quince mujeres que visten de rosa y plateado. Los miembros de esta pequeña comitiva de origen británico se consideran herederos de Reclaim the Streets y desafían a la policía bailando⁶³. La estética de cursilería artificiosa de este Pink Block, o «Bloque Rosa», es un juego con la seriedad confrontativa del «Bloque Negro».

En el «Bloque Rosa» la música electrónica de RTS ha sido sustituida por los ritmos brasileños de la banda Rythms of Resistance [«Ritmos de Resistencia»], cuyos instrumentos son más ligeros y difíciles de incautar que los sistemas de sonido⁶⁴. Encabezando el grupo, hay una multitud de globos y una gran pancarta rosa donde pone «SAMBA» en letras plateadas. Las integrantes del colectivo exhiben elaborados disfraces rosas, que presentan un imaginario *kitsch* de ultrafeminidad paródica⁶⁵. Es curioso que el color de esta agrupación burlesca coincida con el nombre de la primera persona a la que se le ocurrió la idea, llamada Rosie Nobbs [48].

⁶¹ Iglesias Turrión, 2011, *op. cit.*, pág. 63. Preparando su escenificación de las confrontaciones, en muchas ocasiones los Tute Bianche pactan de antemano con la policía algunos detalles de las cargas, estableciendo acuerdos que no siempre se cumplen.

⁶² Según el filósofo Paul Virilio, con este diseño «la unión física teje una unión social». Véase la web del estudio Orta: <http://www.studio-orta.com> [consultado: 15/07/2012].

⁶³ Este grupo vestido con disfraces rosas ha aparecido por primera vez unos meses antes, en el último gran evento del grupo londinense Reclaim the Streets, que el 1 de mayo ha convocado una acción de jardinería de guerrilla. Rosie Nobbs, entrevista personal con la autora, 26/03/2013.

⁶⁴ Núria Vila y Marcelo Expósito, *Tactical Frivolity + Rythms of Resistance [Frigolidad táctica + Ritmos de Resistencia]*, Hamaca, 2007.

⁶⁵ Véase Kate Evans, «It's Got to Be Silver and Pink: on the Road with Tactical Frivolity», en Notes from Nowhere (ed.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, págs. 290-295.



[48] Rosie Nobbs en la contracumbre de Praga, 2000. Nobbs es la iniciadora del llamado «Bloque Rosa». Imagen cortesía de Kate Evans, autor desconocido.

En el año 2000, en Inglaterra se ha implantado la Terrorism Act [«Acta del Terrorismo»], el primero de toda una serie de textos legales consecutivos. Este documento amplía la definición de lo que supone un delito terrorista y otorga más poderes a la policía. Rosie Nobbs proviene del entramado de casas okupas y festivales contraculturales, y ha participado del movimiento anticarreteras. En un momento dado decide que, si la van a acusar de ser una terrorista, se convertirá en la terrorista más absurda del mundo para que su caso se resuelva a carcajadas⁶⁶. Esta música, poeta y performer elabora el concepto de la «frivolidad táctica»: se trata de emplear la diversión y el humor como armas «en una situación en la cual todo el mundo está equipado para la confrontación»⁶⁷.

⁶⁶ Véase la web legislativa del gobierno británico para acceder al documento de la Terrorism Act: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2000/11/contents> [consultado: 27/03/2012]. Rosie Nobbs, entrevista personal con la autora, 26/03/2013.

⁶⁷ Nobbs lo sintetiza así: «búrlate de tu opresor local». Su concepto se extiende y hoy numerosos grupos siguen este principio. Rosie Nobbs, *ibidem*.



[49] Bloque Rosa en Praga, 2000. Fotogramas de la grabación activista incluida en el film *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* de Marcelo Expósito y Núria Vila (2008).

En Praga este proceder funciona, y resulta impresionante ver cómo un grupo de policías retrocede ante Rosie, quien lleva un disfraz dieciochesco y esgrime una varita rosa coronada por un corazón⁶⁸ [49]. Los prejuicios de género de los agentes hacen que en un principio les resulte difícil pegar a mujeres que van *disfrazadas de mujeres*. Este juego con los estereotipos practica un feminismo humorístico,

⁶⁸ Rosie sigue realizando actos de performatividad insurgente. En 2013, durante las fiestas que celebran la muerte de Margaret Thatcher en la londinense Trafalgar Square, Rosie se disfraza de Bruja del oeste: hay una campaña en estos momentos para alzar al número uno de las listas musicales el tema «Ding Dong the Witch is Dead» [«Ding-Dong, la bruja ha muerto»], de la película *El mago de Oz*, haciendo referencia al fallecimiento de la expresidenta. Rosie se sube a la National Gallery, animando a la gente a acercarse. Baila, se coloca los pechos y salta, siendo cogida por un amplio grupo de personas. Después, dirá: «ha sido una exhibición de fe, un ejercicio de confianza. Confío en la gente de este país». Véase Piers Eady, «Margaret Thatcher Death Party: Reveller Dressed as Wicked Witch Jumps from National Gallery Steps into the Crowd», *The Mirror*, 13 de abril de 2013. Disponible en: <http://mirror.co.uk/news/uk-news/margaret-thatcher-death-party-reveller-1830820> [consultado: 20/04/2013].

que puede relacionarse con la teorización de la feminidad como mascarada que uno puede ponerse y quitarse⁶⁹.

El «Bloque Rosa» atraviesa el cordón policial y llega hasta el lugar de reuniones del FMI y el BM en Praga. Dos de sus miembros logran entrar en el centro de convenciones propiamente dicho y charlan con los delegados. La reunión de los organismos transnacionales se cancela un día antes de su conclusión oficial⁷⁰.

Escenas como esta demuestran que en algunas ocasiones las «tácticas estéticas de revuelta» pueden adquirir un claro potencial contencioso. En cualquier caso, en este tipo de proceder resulta de enorme importancia el factor sorpresa. Las acciones creativas funcionan solamente hasta que la policía se acostumbra y reacciona: ello hace necesaria una innovación constante que no siempre resulta posible.

David Solnit, cofundador de la Red Acción Directa, insiste en que «el arte no debería ser un simple ornamento, sino que debería ser una parte integrante del movimiento»⁷¹. Este activista y creador de marionetas reflexiona acerca de cómo, en última instancia, una manifestación en la calle no es más que un acto comunicativo: «todo es teatral. La protesta tradicional: la marcha, los cánticos... todo eso es mal teatro»⁷². Resulta interesante que Solnit aquí esté aplicando criterios de «calidad» similares a los que se emplean en el ámbito de la estética.

En los años 90 son muchas las personas que sienten que una manifestación no sirve para nada: las nuevas formas de protesta generan imágenes poderosas que tratan de provocar un diálogo real con la sociedad y con la clase política. Grupos como los Monos Blancos o el Bloque Rosa pretenden crear una visión de la revolución que no implique una insurrección armada. El suyo es un espectáculo que busca modificar el mundo, y que ha ido cambiando las iconografías colectivas de protesta.

UTOPIA Y DISTOPÍA

*This is what democracy looks like!*⁷³.

Mientras duran las contracumbres, aquellos que participan en las movilizaciones se alojan en los *centros de convergencia*. Se trata de edificios okupados o cedidos donde personas procedentes de diferentes países conviven durante un tiempo. En

⁶⁹ Véase Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990 [trad. esp.: Butler, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001].

⁷⁰ Kate Connelly, «The World Bank and IMF Cut Short Prague Meeting», *The Guardian*, 28 de septiembre de 2000. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/business/2000/sep/28/imf.economics> [consultado: 23/01/2013].

⁷¹ Solnit, citado en Shepard y Hayduk, *op. cit.*, pág. 247.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Consigna callejera: «¿Este es el aspecto de la democracia!».

1999, en Seattle, el centro de convergencia había sido un viejo almacén, mientras que en Praga en el año 2000 son tres naves abandonadas que se habilitan, empleando una de ellas como «espacio de arte»⁷⁴. Estos enclaves autogestionados de vida comunitaria funcionan a la vez como cuarteles generales para la acción directa. Se trata de emplazamientos polifuncionales que sirven como lugares de bienvenida para aquellos que van llegando, como enfermerías, locales de asambleas, zonas de talleres, salas de conciertos o pistas de baile. Pese a los problemas de convivencia, en ellos se busca experimentar con un tipo de relaciones humanas no jerárquicas, basadas en la igualdad y en la autonomía.

Respecto a la dimensión propositiva del movimiento de movimientos, algunos activistas apuntan hacia sus propias formas de organización como imagen de un modelo social deseable. A través de un sistema de democracia directa y acuerdos entre grupos diferentes, la «globalización desde abajo» podría sustituir al sistema de jerarquías transnacionales⁷⁵. Sin embargo, superando a estas reflexiones, una de las iniciativas más importantes es el Foro Social Mundial de Porto Alegre, inaugurado en enero de 2001⁷⁶. En esta ciudad brasileña comienza a organizarse una reunión internacional con el fin de discutir las vías para avanzar colectivamente hacia ese «otro mundo posible» que promete su lema. Estableciendo una alternativa al Foro Económico Mundial de Davos⁷⁷, Porto Alegre pretende dar continuidad a los caminos de convergencia entre movimientos sociales que se habían iniciado en las contracumbres, trabajando hacia la construcción de soluciones. Sin embargo, en los siguientes meses el panorama mundial cambia drásticamente.

Desde Seattle, la violencia de las «batallas» callejeras de las contracumbres no ha dejado de intensificarse. Y cuando una y otra vez los activistas repiten el mismo esquema de tratar de bloquear el lugar de la reunión, este aparece cada vez más blindado.

En el verano de 2001 unos cien mil manifestantes acuden a la contracumbre de Génova para protestar contra la reunión del G8. Poco antes de estas movili-

⁷⁴ Véase el documental de Indymedia, 2001, *op. cit.*

⁷⁵ T. V. Reed, *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005, pág. 271.

⁷⁶ Véase <http://www.forumsocialmundial.org.br> [consultado: 15/01/2013]. La ciudad de Porto Alegre ya cuenta con un hito en su historia reciente, pues en 1989 se ha convertido en el primer lugar donde se ha logrado un presupuesto participativo, permitiendo a la ciudadanía incidir en las decisiones del gasto público.

⁷⁷ El Foro Económico Mundial se autodefine como «una organización internacional independiente comprometida con mejorar el estado del mundo al implicar a empresarios, políticos, académicos y otros *líderes de la sociedad* para dar forma a agendas globales, regionales e industriales» (traducción propia, la cursiva es mía). Con sede en Ginebra, celebra su asamblea anual en Davos (Suiza). Todos los asistentes tienen que recibir una invitación para poder acudir. Véase la web oficial: <http://www.weforum.org/> [consultado: 12/10/2012].



[50] Contracumbre de Génova, escudos de desobediencia italiana con la pintada «Génova Libre». Fotografía cc. Oriana Eliçabe.

ciones, los Monos Blancos se han quitado su traje característico. Anuncian que pasan a ser «Desobedientes» [Disobedienti]. Luca Casarini, uno de los portavoces más conocidos, describe a los Tute Bianche como «una experiencia subjetiva, y un pequeño ejército». Los Desobedientes, sin embargo, «son una multitud y un movimiento»⁷⁸. En este momento, las tácticas de la desobediencia italiana han sido adoptadas por la mayoría de los manifestantes [50]. Poniendo a prueba la insuficiencia de sus protecciones y escudos, en esta reunión disidente se da una violencia policial absolutamente desmedida, que solo en parte se relaciona con el gobierno italiano de Silvio Berlusconi.

El 20 de julio de 2001, durante unos fuertes disturbios, Carlo Giuliani, un joven con pasamontañas, amenaza a un coche de policía con un extintor que ha recogido del suelo. En ese momento, los *carabinieri* se cobran su primer muerto al dispararle un tiro en la cabeza y atropellarle después con el vehículo policial⁷⁹ [51, 52].

⁷⁸ Casarini, citado en Nato Thompson y Gregory Sholette (eds.), *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2004, pág. 54.

⁷⁹ Véase Carlo Gubitosa, *Genova, nome per nome*, Génova, Altra Economia y Editrice Berti, 2003, págs. 227-270. Puede verse la secuencia de fotografías de la muerte de Carlo Giuliani en los *Archivos de protesta global*. Disponible en: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/genova/pics3a.htm> [consultado: 10/01/2013]. También la página web dedicada a Giuliani, en la que se recopilan noticias acerca de él: <http://www.carlo-giuliani.com/> [consultado: 10/01/2013].



[51] Imagen manipulada de Carlo Giuliani en la que la sangre toma la forma de un mapa de Italia. Fotografía difundida por Indymedia Italia.



[52] Carlo Giuliani muerto en la contracumbre de Génova, 20 de julio del 2001. Fotografía de Oriana Eliçabe.

Mario Placanica, el agente que parece haber efectuado el disparo, dice haber sentido que todo aquello formaba parte de un engranaje mucho más grande que él⁸⁰.

Hacia las doce de la noche del día siguiente, respondiendo a una supuesta denuncia de incidentes, la policía entra por la fuerza en la Escuela Diaz Pertini, que había sido cedida para el Genova Social Forum [«Foro Social de Génova»], la coordinadora de colectivos implicados en las movilizaciones. Yendo planta por planta, los agentes golpean reiteradamente a las noventa y dos personas que están en el interior del edificio. De los sesenta y tres hospitalizados, hay tres con pronóstico grave: una estudiante alemana de veintiocho años llamada Melanie Jonasch tiene una fractura craneoencefálica, el alemán Karl Wolfgang Baro sufre un trauma craneal y el periodista inglés Mark Covell presenta un pulmón perforado por sus propias costillas rotas, un trauma craneal y la pérdida de diez dientes⁸¹. Ante las imágenes de las paredes llenas de sangre, algunos parlamentarios italianos van a hablar de un registro «a la chilena», haciendo referencia a las prácticas de la dictadura de Augusto Pinochet. De ser un lugar de práctica comunitaria, el centro de convergencia se ha convertido bruscamente en un espacio de tortura.

Muchos de los que están en la Escuela Diaz Pertini son llevados al cuartel de Bolzaneto, donde continúan los malos tratos. Sus cargos son de «asociación delincuente con fines de devastación y saqueo, resistencia agravada y tenencia de armas»⁸². Esa madrugada los agentes entran también en el edificio donde duermen los periodistas acreditados y se llevan varios discos duros y ordenadores que contienen imágenes del asesinato de Giuliani⁸³. Tiempo después la po-

⁸⁰ Iglesias Turrión, 2009, *op. cit.*, pág. 348.

⁸¹ Véase la secuencia de fotografías de la muerte de Giuliani, «20.7.: Police shot a Demonstrator. Sequência de Fotos do Assassinato de Carlo Giuliani», en <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/aggp/free/genova/pics3a.htm> [consultado: 10/01/2013]. También véase la web de Comitato di Verità e Giustizia di Genova, en http://www.veritagiustizia.it/docs/scheda_diaz.php [consultado: 10/01/2013].

⁸² En italiano, «resistenza a pubblico ufficiale e associazione a delinquere finalizzata alla devastazione e saccheggio e detenzione di bottiglie molotov».

⁸³ La acusación contra Mario Placanica es suspendida en 2003 al considerar el juez del caso que Placanica actuaba en defensa propia y no dirigía la bala contra Giuliani. Véase BBC News, «Genoa Protester Case Dismissed», *BBC*, 5 de mayo de 2003. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3002469.stm> [consultado: 01/09/2012]. Los intentos posteriores de reabrir el caso no cambian la situación. El resto de los agentes acusados de abuso de autoridad, falsificación de pruebas o tortura son considerados inocentes en el juicio que tiene lugar en 2008. Véase Nick Squires, «Italian Court Sparks Outrage by Clearing 16 Senior Policemen in G8 Genoa Case», *Telegraph*, 14 de noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/3457851/Italian-court-sparks-outrage-by-clearing-16-senior-policemen-in-G8-Genoa-Case.html> [consultados: 04/10/2012]. En 2010, una nueva apelación halla culpables a algunos oficiales, pero el largo lapso de tiempo hace que la mayor parte de los delitos hayan prescrito: John Hooper, «Top Italian Policemen Get Up to Five Years for Violent Attack on G8 Protesters», *The Guardian*, 19 de mayo de 2010. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/world/2010/may/19/g8-italian-police-sentenced> [consultado: 04/10/2012]. En 2015 el Tribunal Europeo de Derechos Humanos

licia admite haber fabricado pruebas falsas para inculpar a los activistas⁸⁴. Según Iglesias:

ante el modelo represivo de Génova, las únicas alternativas de iniciativa política en el plano del enfrentamiento para las organizaciones y colectivos de los movimientos globales eran, o bien manifestarse de manera convencional renunciando así a todo el potencial comunicativo que les era propio, o bien asumir una modalidad de conflicto callejero donde la muerte (tanto de manifestantes como incluso de miembros de las fuerzas del orden) apareciera como una eventualidad perfectamente posible, algo inasumible para el movimiento e incompatible con su enorme éxito social⁸⁵.

Este riesgo terrible sitúa los eventos en un escenario distópico, contribuyendo al agotamiento del modelo de la contracumbre. El lema es ahora un horrorizado «Assassini!» [«¡Asesinos!»]. El movimiento de movimientos ha quedado atrapado en el conflicto.

Dos meses después de la muerte en Génova, el 11 de septiembre de 2001, dos aviones de pasajeros son secuestrados por terroristas islamistas del grupo Al Qaeda, que los hacen estrellarse contra el World Trade Center de Nueva York. Las Torres Gemelas se derrumban, y fallecen casi tres mil personas. A esta tragedia le va a seguir un enorme dolor colectivo. El presidente estadounidense George W. Bush va a optar por responder con una oleada autoritaria y represiva y, al cabo de poco tiempo, con la guerra.

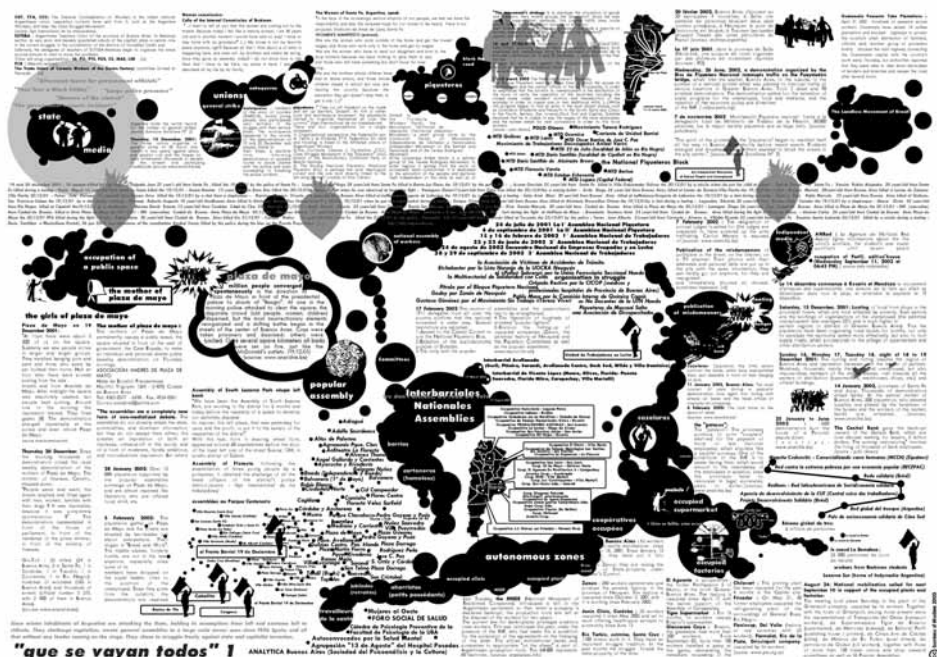
A finales del año 2001, en Argentina se produce un dramático colapso económico⁸⁶. El fuerte descontento social toma el nombre de «cacerolazo» a partir del

condena a Italia por delitos de tortura en la escuela Díaz, denunciando una ausencia de leyes en contra de este tipo de prácticas. Véase «Italy condemned for acts amounting for torture», *Atlas of Torture. Observing the Situation of Torture Worldwide*, 09/04/2015, disponible en: <http://www.univie.ac.at/bimtor/news/1764> [Consultado: 11/04/2015]

⁸⁴ BBC News, «Genoa Police Admit Fabrication», *BBC*, 7 de enero de 2003. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2636647.stm> [Consultado: 05/01/2013]. También, «Media Missing New Evidence about Genoa Violence», FAIR: Fairness and Accuracy in Reporting, 10 de enero de 2003. Disponible en: <http://fair.org/take-action/action-alerts/media-missing-new-evidence-about-genoa-violence/> [consultado: 05/01/2013].

⁸⁵ Iglesias Turrión, 2011, *op. cit.*, pág. 171.

⁸⁶ La enorme deuda argentina arranca de los tiempos de la dictadura y en gran medida proviene de la socialización de la deuda privada, sistemáticamente estatalizada. Desde 1991, la llamada «ley de convertibilidad», establecida por el ministro Domingo Cavallo durante el gobierno de Carlos Menem, sitúa el valor del peso argentino como equivalente a un dólar, en un sistema que va a funcionar con la inyección periódica de capitales que se consiguen mediante la privatización de los recursos públicos. Sin embargo, a largo plazo la convertibilidad perjudica al mercado local: muchos negocios quiebran, y aumenta el número de parados. En este contexto, el entonces presidente Fernando De la Rúa pide una postergación de la deuda externa (el llamado «Megacanje»), lo cual au-



[53] Bureau d'Études (Léonore Bonini y Xavier Fourt), mapa conceptual de las insurrecciones argentinas en torno al ciclo de 2001.

rabioso golpear de las ollas domésticas que se convierte en un sonido ensordecedor. Los ciudadanos efectúan ataques a los bancos y cortes de carreteras⁸⁷ y se suceden varios días de saqueos en los supermercados: centenares de personas invaden los comercios y se llevan comida, útiles de limpieza y objetos. También florece una multitud de formas de autoorganización popular [53]. Un gran número de trabajadores empleados en las muchas fábricas que han cerrado vuelven a poner en marcha los medios de producción que han sido abandonados por sus propietarios⁸⁸, mientras muchos vecinos comienzan a implicarse en la toma de decisiones ciudadanas a través de asambleas de barrio.

En medio de fuertes medidas represivas, se produce la dimisión consecutiva de dos presidentes. Sin embargo, su renuncia no produce la renovación o elimi-

menta los intereses de esta. El 2 de diciembre de 2001, para evitar la fuga de capitales, el gobierno anuncia medidas de restricción de dinero en efectivo, en una política popularmente conocida como «el Corralito».

⁸⁷ Aunque el movimiento de los piqueteros, inicialmente formado por desempleados, tiene sus orígenes en 1996, en 2001 aumentan enormemente sus adeptos ante la magnitud de la crisis económica.

⁸⁸ Véase el documental de Avi Lewis escrito por Naomi Klein, *The Take*, Estados Unidos, 2004.



[54] C.I.R.C.A., Ejército Insurgente Rebelde de Payasos. Fotografía de Ian Teh.

nación de la clase política que se pide en la calle, donde uno de los lemas más coreados es «Que se vayan todos». Argentina también grita otra consigna que afirma una insistencia de la presencia popular: «No se va, no se va, el pueblo no se va».

En estos momentos, la estética de protesta globales ya han incorporado por completo las nuevas formas. Hay un vocabulario y una gramática de acción que ya se han extendido por todo el mundo. En decenas de países hay *raves* rebeldes, Bloques Rosas o bandas de samba. Muchos realizan sus propias protecciones y escudos, que, como veremos más adelante, también van a incorporar elementos simbólicos.

El espíritu de rebeldía lúdica y humorística va a vertebrar campañas que tratan de alejarse de la tristeza y el miedo posteriores al 11S y a la muerte en Génova. En 2003 Jenifer Verson y Matt Trevelyon, junto con el performer Larry Bogad y John Jordan, fundan C.I.R.C.A. (Clandestine Insurgent Rebel Clown Army), el «Ejército Clandestino Insurgente y Rebelde de Payasos». Esta armada paródica mezcla «el antiguo arte del *clown* con las formas actuales de la desobediencia civil». Ante la dureza de la labor activista, la formación busca desarrollar «una metodología que trata de proporcionar herramientas para transformar y mantener la vida interior y emocional de los activistas» que sirva también como «una técnica efectiva para la acción directa» [54].

En diversos eventos disidentes va a probar un repertorio cambiante que, a través del humor, trata de dinamitar las oposiciones binarias que son propias de la confrontación. Un tiempo después C.I.R.C.A. va a obtener fondos al presentarse como un «proyecto artístico», y utilizará el dinero para reclutar payasos que participen contra las movilizaciones del G8. Este «reclutamiento» es tan exitoso que John Jordan considera que hubo, incluso, demasiados payasos, primando la cantidad por encima de la calidad.

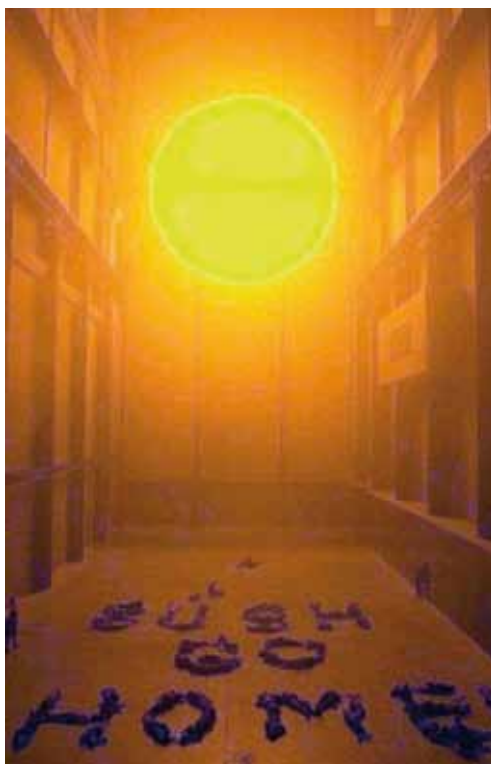
El Ejército Clown se ha formado en un principio para «celebrar» la visita al Reino Unido de George W. Bush, en noviembre de 2003⁸⁹. Por esas fechas, en la sala de turbinas de la Tate Modern se muestra la compleja instalación que forma parte de *The Weather Project* del artista Olafur Eliasson. Esta suerte de sol artificial genera un ambiente de irrealidad placentera, que atrae a un gran número de visitantes. En este lugar, el 18 de noviembre, un grupo de artistas dibuja la frase «Bush go home» [«Bush, vete a casa»] utilizando sus propios cuerpos. Las letras de esta «pancarta humana» se reflejan nítidamente en el espejo situado en el techo⁹⁰: aplausos y congratulaciones siguen a esta acción icónica [55]. El contexto es el de un enorme movimiento antibélico internacional. Entre el 15 y el 16 de febrero de ese año se sincronizan por todo el mundo las que en ese momento son las manifestaciones más grandes de la historia. Millones de personas protestan contra la invasión de Irak, ante la indiferencia del presidente estadounidense, que comienza el ataque en marzo. Para muchos historiadores y sociólogos, la desmovilización que sigue a estos grandes eventos supone el final del ciclo activista del movimiento de movimientos. Contra la desesperanza, el grupo de bromistas políticos The Yes Men, aliándose con multitud de individuos y colectivos, realizan una tirada de un falso *New York Times* con todas las noticias que querríamos leer. En la portada aparece el final de la Guerra de Irak⁹¹.

⁸⁹ Véase Kolonel Klepto y Major Up Evil, «The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army Goes to Scotland Via a Few Other Places», en David Harvey, David Watts y Ben Trott (eds.), *Shut Them Down!: The G8, Gleneagles 2005 and the Movement of Movements*, Nueva York, Autonomedia, 2006, págs. 243-254. Disponible en: <http://labofii.net/docs/kolonel%20klepto%20and%20major%20up%20evil.pdf> [consultado: 20/11/2012]. Los seudónimos se corresponden con la identidad *clown* de sus autores.

⁹⁰ Véase Art for a Change, «Artists Hold Protest at U.K. Tate Gallery». Disponible en: http://www.indybay.org/newsitems/2003/11/18/16602231.php?show_comments=1 [consultado: 05/05/2013].

⁹¹ Otra innovación del imaginario de protesta que conviene resaltar es cómo en Milán el grupo Chainworkers va a contribuir a reinventar el día uno de mayo como un día para visibilizar las distintas formas de precariedad, renombrando la fecha como *Mayday*. El grupo Molleindustria, en 2004, va a idear una manifestación virtual en internet, en la que cada persona podía diseñar su avatar, que caminaría en la red de redes al ritmo de música electrónica.

[55] Durante la visita a Inglaterra del presidente estadounidense George Bush en 2003, aparece en la sala de turbinas de la Tate Modern una «pancarta humana» en la que un grupo de personas traza con sus propios cuerpos el mensaje «Bush go home» («Bush, vete a casa»).



LAS FORMAS DE LA ALTERGLOBAIZACIÓN

El acerbo simbólico y las innovaciones formales del movimiento antiglobalización en gran medida tienen que ver con la voluntad de buscar maneras performativas de expresar ideas tan complejas como la «democracia», la «justicia» o la «igualdad». Sin embargo, a lo largo del ciclo activista, se produce una evolución: los cambios políticos se acompañan de cambios estéticos en los modelos de protesta. El recorrido puede resumirse en varias fases.

El origen de sus formas hay que buscarlo en los primeros Encuentros organizados en la selva de Chiapas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional a partir de 1996. De estas reuniones seminales va a surgir la idea (política y estética) de una coordinación disidente que sea una concurrencia de diferencias: la propia idea del *encuentro* implica un juntarse sin buscar la homogenización.

En cuanto a esta idea de encuentro transnacional de movimientos sociales, las contracumbres que van a popularizarse a finales de los 90 pueden entenderse como una evolución de los Encuentros. Sin embargo, ahora los activistas se juntan en el mismo lugar en el que se desarrollan las reuniones de los poderosos, escenificando una suerte de antítesis que habla de «otro mundo posible».

A partir de Seattle (1999), las contracumbres adoptan el modelo del carnaval heredero de Reclaim the Streets. El paradigma carnavalesco sirve para generar un marco común al encuentro entre grupos diferentes que no desean homogeneizarse bajo una misma estética ni un mismo lenguaje. El eclecticismo de formas y modos de proceder deriva de la variedad de grupos e identidades políticas que confluyen en las movilizaciones.

En Praga (2000) va a hacerse clara la metáfora de los grupos de danzantes que se distinguen por colores, en una estrategia que conecta con las revoluciones que hicieron caer el régimen soviético en diversos países de Europa del Este. La idea de la «frivolidad táctica», enunciada en estos momentos, resulta ilustrativa de una voluntad de lograr el cambio social exhibiendo formas gozosas, humorísticas y atractivas. La práctica performativa de las movilizaciones quiere hacer entrever un mundo mejor, buscando lograr que la disidencia sea más atractiva que el capitalismo. Durante un tiempo, las contracumbres se multiplican por todo el planeta, sucediéndose de manera frenética. Esta aceleración coincide con un rápido desarrollo del uso activista de internet.

A medida que crece la violencia represiva en las calles, el modelo festivo pierde fuerza, y se acentúan las estéticas de guerra implícitas también en la contracumbre desde el principio. En este contexto, va creciendo la importancia del modelo de la llamada «desobediencia italiana» popularizado por el grupo de los Tute Bianche. Este colectivo, cuyos orígenes están en entramado de la okupación en Italia, choca con la policía de manera frontal, protegiéndose con escudos, cascos y prótesis de gomaespuma. La idea es mantener la imagen mediática del enfrentamiento, protegiéndose del daño, y buscando generar escenas en las que es la policía la que ejerce la violencia. Los modos de proceder combinan lo defensivo y lo comunicativo.

Sin embargo, esta forma pronto se revela insuficiente. En 2001 la contracumbre de Génova, con la muerte a manos de la policía de un activista y, pocos meses después, la caída de las Torres Gemelas, con su posterior oleada represiva, ponen en crisis el modelo de la contracumbre como batalla simbólica, que se ha vuelto demasiado real.

Entre tanto, estos grandes eventos han servido para difundir una concepción de la protesta como un espectáculo lúdico, que otorga una gran importancia a la imagen. También han popularizado la idea, ya irreversible, de la organización de la disidencia a través de redes de confluencia internacional en las que la comunicación por internet va tomando una importancia creciente. Esto se va a constatar claramente en las movilizaciones contra la Guerra de Irak, que emplean la coordinación entre distintos países como uno de sus principios básicos. En 2003 el No A LA GUERRA logra organizar las manifestaciones más grandes hasta la fecha. Después, muchos estudiosos coinciden en señalar una desmovilización.

El movimiento entra en una cierta latencia, y vuelve a sus orígenes más «especializados» del activismo y la contracultura. Por otra parte, siguen desarrollándose muchas cuestiones en los ámbitos más culturales o incluso artísticos, ahora dentro de una escala menos masiva.

SEGUNDA PARTE

ZONAS INTERMEDIAS ENTRE EL ARTE
Y EL ACTIVISMO

CAPÍTULO IV

El arte activista

*Hoy en día no puedes ser un revolucionario sin un aparato de televisión.
¡Es tan importante como una pistola! Toda guerrilla tiene que saber cómo usar
el terreno cultural que intenta destruir¹.*

A principios de los años 90, en relación con el entramado de los movimientos sociales, surgen algunos grupos consciente y explícitamente dedicados a la producción de simbolismo. A partir de la segunda mitad de esta década, coincidiendo con la eclosión del movimiento antiglobalización, comienzan a multiplicarse este tipo de grupos, que van a ir formando parte de un entramado común, dedicado a la producción de imaginarios vinculados a las nuevas luchas.

Sumando las palabras «arte» y «activismo», el *artivismo* se refiere a un tipo de creatividad que busca intervenir de manera directa en la práctica disidente. Frente a la profusión de análisis del entramado norteamericano², el presente capítulo

¹ Traducción propia. Jerry Rubin, *Do It! Scenarios of the Revolution*, Ballantine books, Nueva York, 1970, pág. 108.

² En Estados Unidos hay una gran profusión de prácticas. Diversas iniciativas continúan la tradición de los bromistas políticos (*pranksters*), que tiene precedentes tan ilustres como los yippies. RTMark se presenta como una plataforma en la que se pone en contacto a aquellos que idean acciones y a quienes deseen pagarlas. En el año 2000, de cara a las elecciones presidenciales, el grupo hace una web paródica de George W. Bush, que muchos toman por «auténtica». Tras esta experiencia, va a concretarse el dúo de los Yes Men, que en inglés significa algo así como «hombres de paja». Jacques Servin e Igor Vamos, miembros de este dúo especializado en suplantaciones y *fakes*, han fingido ser portavoces de la Asociación Mundial de Comercio, McDonalds, Dow Chemical y el Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano de los Estados Unidos. Algunas de sus acciones implican la escenificación de un mundo mejor, donde empresas e instituciones adopten responsabilidad frente a las consecuencias de sus acciones, y respecto a la sociedad en la que viven. Véase las películas *The Yes Men* (Dan Ollman, Sarah Price y Chris Smith, Estados Unidos, 2003) y *The Yes Men Fix the World* (Andy Bichlbaum, Mike Bonanno y Kurt Engfehr, Estados Unidos, 2008). El colectivo de «medios tácticos» Critical Art Ensemble va a teorizar acerca de la aparición de una «desobediencia civil electrónica», que exploran también a través de su práctica. Véanse <http://www.critical-art.net> [consulta-

aborda la cuestión a partir de varios casos de estudio concretos, que sirven para aproximarse al contexto europeo.

Primeramente, y con la idea de proporcionar un marco general, se estudia un texto clásico como es el *Manual de guerrilla de la comunicación*. Desde dentro de la propia trama contracultural, este peculiar libro de artista expone y pone en práctica algunas de las ideas principales que han rodeado a la teorización del arte activista. En segundo lugar, el texto se centra en la actividad creativa de Preiswert Arbeitskollegen (1990-2000), uno de los primeros grupos artivistas en la España de los 90 que, pese a su importancia, aún no ha recibido suficiente análisis crítico. A continuación, discutimos brevemente el trabajo de la asociación pluridisciplinar francesa Ne Pas Plier [«No Doblar»] (1991-), a partir de su producción de materiales que han de ser empleados en las movilizaciones. Por último, nos referimos brevemente a la facción italiana del Luther Blissett Project (1994-1999), que consiste en un heterónimo activista inventado por un grupo de escritores que tratan de generar y esparcir nuevas mitologías políticas. Las preocupaciones comunes a los distintos grupos nos van a hablar de un intento de pensar otras formas de concebir el sujeto político y la acción colectiva.

Frente a los textos dispersos acerca de cada grupo, que fundamentalmente han sido escritos por los propios participantes, cabe señalar la necesidad de una genealogía que serviría para comprender el trabajo en las décadas siguientes de colectivos similares, que explícitamente hunden sus raíces en la generación de los años 90. En su conjunto, la variedad de prácticas nos habla de todo un entramado europeo dedicado a la producción de imaginarios disidentes y liberadores.

Pese a que el artivismo no ha sido abordado sistemáticamente desde la historia del arte, este puede ser un territorio apropiado tanto para reflexionar en torno a las relaciones entre arte y política como acerca de una posible actualización y un desbordamiento de las nociones clásicas de la propaganda por parte de los movimientos autónomos. El estudio del artivismo invita a pensar en los límites y en el sentido hoy de una política icónica en la que, junto con las ideas, luchan, compiten y dialogan las imágenes.

NUEVAS TERMINOLOGÍAS Y EL MANUAL DE GUERRILLA DE LA COMUNICACIÓN

Fundamentalmente a partir de la segunda mitad de los años 90, va a comenzar a desarrollarse una teorización del activismo creativo del nuevo ciclo de pro-

do: 24/04/2014]. La revista *Adbusters*, a partir de 1988, publica parodias [*subvertising* o subversión de la publicidad] y alteraciones de los anuncios [*adbusting*]. Véase <https://www.adbusters.org> [consultado: 23/05/2014].

testa³. En 1995, en el texto introductorio al libro *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*⁴, la comisaria y teórica Nina Felshin va a hablar de «arte activista». Aunque el volumen muestra fundamentalmente casos de crítica institucional de los años ochenta, la introducción de Felshin se refiere al auge del arte activista en la década de los 90. El suyo no va a ser el primer intento de nominalizar las actualizaciones de este espacio intersticial entre el arte y la política.

Sin que resulte fácil determinar el lugar o el momento en que se utiliza por primera vez, surge también una nueva palabra: *artivismo*, un término que surge de la unión de los vocablos «arte» y «activismo». Stephen Duncombe, junto con el artista Stephen Lambert, definen el arte activista del siguiente modo:

práctica híbrida que combina la aproximación artística, basada en el proceso estético, con el enfoque instrumental que busca resultados que es propio del activismo. El activismo artístico señala cómo para cambiar el poder es necesario cambiar de punto de vista, y viceversa, para cambiar de punto de vista es necesario cambiar el poder. El activismo artístico funde lo afectivo y lo efectivo⁵.

Anteriormente, y de un modo más amplio, Duncombe había reflexionado en torno a las distintas formas de «resistencia cultural», y sus diferentes grados de efectividad política⁶. Ampliando aún más el foco, autores como el artista y teórico español Marcelo Expósito van a utilizar la idea poética e indefinida de una «imaginación radical» que guiaría a los nuevos movimientos colectivos⁷.

El autnomes a.f.r.i.k.a. gruppe [«grupo autónomo a.f.r.i.k.a.»] es un colectivo artivista que tiene sus orígenes en la lucha antirracista de Alemania⁸. El grupo,

³ A partir de 1995 autores como John Jordan habían apelado a una terminología heredada de los años 60, empleando nociones propias de las artes expandidas como son el happening, la performance o la escultura social para hablar de la acción directa. Véase John Jordan, «The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets», en George McKay, *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998, págs. 129-151. También véase el capítulo II del presente trabajo.

⁴ Nina Felshin, «Introducción», *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, págs. 9-29.

⁵ Definición solicitada por la autora, recibida el 03/11/2013.

⁶ Stephen Duncombe, *Cultural Resistance Reader*, Londres-Nueva York, Verso, 2002. Duncombe ha formado parte de la facción estadounidense de Reclaim the Streets.

⁷ Véase, por ejemplo, Max Haiven y Alex Khasnabish, «What is Radical Imagination? A Special Issue», en *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action*, 2, vol. 4, otoño de 2010, págs. i-xxxvii.

⁸ Algunas acciones se describen en el texto a.f.r.i.k.a. gruppe (Sonja Brünzels), «Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 447-460.

sin embargo, va a hacerse más conocido a partir de su teorización de lo que llaman «guerrilla de la comunicación». La idea se expone por primera vez en un texto de 1994⁹, y va a desarrollarse más extensamente en un libro titulado *Handbuch der Kommunikationsguerrilla – wie helfe ich mir selbst* [«Manual de guerrilla de la comunicación – cómo me ayudé a mí mismo»], que se publica en alemán en 1997. Aunque la autora principal es la activista e historiadora cultural Marion Hamm, el texto aparece firmado con el nombre del colectivo al que pertenece, además de con el heterónimo de «Luther Blissett» y su equivalente femenino, «Sonja Brünzels». El libro va a ser especialmente influyente en el ámbito alemán, donde surge, y en algunos lugares de Europa. Uno de los primeros entornos en los que se difunde es el Estado español, donde se traduce en el año 2000 como *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*¹⁰. Esta versión incorpora, sin firmas, las aportaciones de numerosos activistas locales que narran sus experiencias y definen sus ideas: un ejemplo son los múltiples textos del grupo La Fiambrera Obrera.

El *Manual* funciona a la vez como un texto teórico, una fuente directa y un libro de artista. Quiere proponerse como «una caja de herramientas»¹¹, en la tradición de los múltiples manuales activistas, entre los que se cuentan títulos ya clásicos como el *Rules for Radicals* [«Reglas para radicales»] de Saul Alinski¹² o el *Please Steal this Book* [«Por favor roba este libro»] de Abbie Hoffman¹³. Los «útiles» estéticos y simbólicos se ponen a disposición del lector para que pueda utilizarlos en su propio contexto disidente.

⁹ Autonomes a.f.r.i.k.a. gruppe, «Kommunikationsguerrilla. Der Kampf geht weiter. Anstiftung zu einer subversiven kommunikativen Praxis», en autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Neckar (eds.), *Rassismus und Antirassismus. Die Macht der Medien und die Ohnmacht der Linken?*, Grafenau, Trostzdem, 1994.

¹⁰ A.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett y Sonja Brünzels, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000. Véase también un film inspirado en el libro realizado por una artista que va a relacionarse con grupos como Las Agencias y Yomango: Nuria Vila, *Guerrilla de la comunicación: uno de cada diez dentistas recomienda chicles con azúcar*, Barcelona, 2002. Disponible en: https://archive.org/details/Guerrilla_de_la_comunicacion [consultado: 25/08/2014]. Un ejemplo de la influencia persistente del *Manual* es el título del festival *Cómo acabar con el mal* organizado por el colectivo artista Enmedio en Barcelona del 27 al 31 de marzo en el Antic Teatre (el subtítulo del *Manual* en su edición española es *Cómo acabar con el mal*). Véase <http://comoacabarconelmal.net> [consultado: 24/04/2014].

¹¹ A.f.r.i.k.a. gruppe, Blissett y Brünzels, *op. cit.*, pág. 3. Esta idea de la «caja de herramientas» va a ser retomada en el manual de activismo creativo *Bella Revuelta*. Andrew Boyd y Oswald Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, OR Books, Londres-Nueva York, 2012 [trad. esp. *Bella Revuelta*, Santander, Milrazones, 2014].

¹² Saul Alinski, *Rules for Radicals: A Pragmatic Primer for Realistic Radicals*, Nueva York, Random House, 1971.

¹³ Abbie Hoffman, *Steal This Book*, Pirate Editions y Grove Press, Nueva York, 1971.

Los principios y métodos de la guerrilla de la comunicación se enuncian como el *principio de distanciamiento*; su contrario, el *principio de la sobreidentificación*; el camuflaje; la invención de hechos falsos para crear acontecimientos verdaderos; el *fake* (que implica la fabulación de personajes, instituciones o eventos); la *tergiversación* o *reinterpretación*; la *afirmación subversiva*; el collage y el montaje. Esta enumeración de modos de proceder funciona como un marco en el que situar los distintos ejemplos.

El libro recoge una gran riqueza de prácticas procedentes de diversos países, algunas de las cuales han tenido su desarrollo en las décadas precedentes. Aunque con nombres muy específicos¹⁴, se refieren sin embargo a un universo común donde confluyen protesta y contracultura, con la idea de que la disidencia ha de llevarse a cabo a través de la diversión y el humor.

A lo largo del *Manual* se relatan circunstancias y peculiaridades de grafitis, intervenciones en monumentos y edificios, modificaciones de anuncios, invenciones de falsas campañas publicitarias, robos performativos, fiestas desobedientes, usos político-festivos de marionetas y cabezudos, organización de happenings o acciones teatrales. Entre la multitud de historias y la descripción de eventos apenas documentados, destacan los ejemplos alemanes, y las frecuentes referencias a la contracultura europea de los años 70.

El relato de las prácticas se ofrece junto con el retrato de grupos a menudo poco conocidos más allá de su particular contexto. Para distinguir los diferentes hilos del discurso, la maquetación del texto busca seguir un principio de collage, que superponga distintas narrativas y diferentes autores en favor de una visión no lineal de las historias: tres tipografías diferentes distinguen los textos teóricos, situados en la parte central de las páginas; los casos de estudio, descritos en la parte superior del folio; y los relatos e imágenes de acciones concretas, que ocupan la zona inferior de las páginas [56].

Frente a la metáfora militar de *la vanguardia*, que aunaba las prácticas artísticas y políticas a principios del siglo xx, el activismo creativo va a imaginarse bajo el paradigma de *la guerrilla*, una entidad pluriforme que actúa a partir de pequeñas células autónomas que brotan y se disuelven para reemerger, adoptando qui-

¹⁴ Algunas de las denominaciones concretas citadas en el *Manual* son: la *Spassguerrilla* [«guerrilla divertida»], vinculada al movimiento social de Berlín de 1981 y a las protestas estudiantiles de los años 60, la *anarchic buffonery* [«bufonería anárquica»] de Inglaterra, los *pranksters* [«bromistas políticos»] de los Estados Unidos, el *cultural terrorism* [terrorismo cultural] o *artistic terrorism* [«terrorismo artístico»] de Kono Matsu, el *monkey wrenching* [sabotaje] practicado por el ecologismo de la acción directa o el *culture jamming* [obstrucción cultural] de Estados Unidos y Canadá. Esta última expresión se traduciría literalmente como «obstrucción», «atasco», o «bloqueo cultural». La práctica tiene que ver con la subversión o la interrupción de los mensajes de la cultura de masas: un ejemplo es cómo muchos activistas alteran logotipos o anuncios preexistentes o crean falsa publicidad.

en círculos descentralizados, las llamadas «microcélulas», acerca de psicoanálisis y marxismo, teoría crítica y surrealismo. Sus principios políticos, sin embargo, también tendrían gran influencia con posterioridad en las formas políticas del movimiento antiautoritario, la Alianza Socialista de Estudiantes Alemanes (SDS) así como en toda la oposición extraparlamentaria (O Kommune 1).

En el curso del tiempo se crearon pequeños grupos de Acción Subversiva en Múnich, Tubinga, Berlín, Nuremberg y Stuttgart, y luego también en Marburgo y Frankfurt.

En sus inicios, los escritos y actividades de Acción Subversiva están aún fuertemente influenciados por el principio cercano al situacionismo del accionismo simbólico (lo que Kunzelmann califica en 1975 de «mierda burguesa»). Se conciben a sí mismos como «cabecillas de la desobediencia organizada» y exigen en Directrices facultativas 2: «La crítica tiene que desembocar en la acción. La acción desenmascara el dominio de la opresión». Tras esto se esconde la idea de que el análisis no se ha de ver ya como condición previa del esclarecimiento, sino como «trampolín» para intervenir en la realidad; es decir, se trataba de provocar un encuentro directo entre teoría y práctica que por su accionar se fuera reproduciendo a sí mismo.

Una de las acciones subversivas de gran calibre en Stuttgart, con ocasión del 80.º Encuentro de los Católicos Alemanes, en 1964, debía servir para dar a conocer a la opinión pública un potencial revolucionario no fácil de

mirarían estas informaciones, aunque sólo fuera por curiosidad, y que en todo caso les dejarían un mal sabor de boca.

Durante una manifestación con ocasión de una visita de una delegación del COI, en abril de 1993, las calles se llenaron de gritos como «IOC - Nee, nee, nee! - Werft die Bonzen in die Spree» (No al COI, tirad los ricachos al río Spree), y los diarios reaccionaron según lo deseado: «Y entonces llega la noche, la hora de los autónomos y enmascarados...» (Stuttgarter Nachrichten, 17-4-1993). Al igual que las de Amsterdam, también las de Berlín organizaron una visita a Lausanne e hicieron valer el efecto de unos cuantos huevos con pintura en las fachadas de la sede central del COI.

Los medios de comunicación desempeñaron un papel central dentro del concepto del deterioro de imagen también en el caso de Berlín. Lo de menos era aparecer bien o mal en la prensa; lo importante era que «Berlín y las Olimpiadas» fueran siempre motivo de titulares poco edificantes. Las activistas consiguieron instrumentalizar el interés general de los media por el sensacionalismo. Aun cuando los media fueron conscientes de este mecanismo, no supieron cómo escapar al efecto de las diferentes acciones. El que Berlín quedase, finalmente, fuera de la carrera olímpica, en septiembre de 1993, se debió a varias causas: el racismo en Alemania, el rechazo mayoritario de la población berlinesa y,

Los cobis NO'92 de Barcelona

Carce-Lona'92



[56] Página de la edición española del *Manual de guerrilla de la comunicación*, 2000 (a.f.r.i.k.a. gruppe, Luther Blissett y Sonja Brünzels).

zás formas distintas¹⁵. Esta figura retórica parece adecuada para hablar de grupos de composición cambiante, que a menudo surgen solamente ligados a una serie de acciones concretas y después pueden desaparecer sin dejar huellas claras.

En consonancia con otras formas de política extraparlamentaria y autónoma, el activismo va a cuestionar las nociones fijas de lo que es un colectivo, alejándose del modelo de la «militancia», en el que los miembros de un partido o sindicato están «afiliados» y pueden contarse con certeza. En los años 90 se ha popularizado la categoría más laxa e indeterminada del «activista». Este suele participar de varios grupos a la vez, formando asociaciones a menudo inestables y cambiantes en cuanto al número de miembros, la identidad compartida o incluso el nombre en común.

El *Manual de guerrilla de la comunicación* puede leerse como un texto paradigmático de su momento, ya que recoge las ideas y referencias que se han hecho en cierto sentido «canónicas» en los relatos sobre el arte activista: ciertos puntos de acuerdo se han configurado como una suerte de narrativa repetida una y otra vez¹⁶.

Según este relato, los orígenes de estas prácticas se remontan a las vanguardias históricas, fundamentalmente al futurismo y al dadaísmo, partiendo de la forma en la que su legado de performance disruptiva se recoge y desarrolla en los años 60 y 70. En esta década se han desarrollado las artes expandidas, las prácticas de una contracultura de masas y los llamados «nuevos movimientos sociales», que a menudo se sitúan al margen del modelo previo basado en la lucha de clases, y se relacionan con el ciclo de protestas de 1968. Los 60, como momento fundacional mítico, son también la época en la que se produce el auge de los medios de comunicación de masas y el éxito de una publicidad renovada, que se centra en el deseo. Suelen destacarse la historia mitificada de la Internacional Situacionista¹⁷, el teatro de guerrilla y el teatro invisible de Augusto Boal¹⁸.

¹⁵ En 1968 el artista Julio Le Parc ya hablaba de «guerrilla cultural». Véase <http://www.julioleparc.org/guerrilla-culturelle.html> [consultado: 06/04/2015]. También, Paula Barreiro «Una obra de arte vale una granada o un fusil»: arte, contestación y lucha en las protestas del 68, Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 389-400.

¹⁶ Pese al empleo de distintas terminologías, las diversas aproximaciones al activismo suelen referirse a un universo teórico similar.

¹⁷ Frente al relato heroico de la Internacional Situacionista que la presenta como un movimiento excepcional, Claire Bishop contextualiza su práctica dentro de las tendencias artísticas de su época, vinculadas al momento histórico que llevará a las revueltas del 68. Véase Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, págs. 77-104.

¹⁸ El teatro invisible teorizado por Augusto Boal implica el desarrollo de escenas teatrales en los entornos de la vida cotidiana. A menudo, los actores no se identifican como tales, y los espectadores no son conscientes de que están presenciando una representación. Las nociones del «teatro invisible» se integran dentro de la teorización del «teatro de los oprimidos» por parte de Boal, quien persigue un teatro que denuncie las injusticias y pueda producir una reacción social.

Con su propio título, el *Manual* alude a la teoría de la comunicación, y cita la «guerrilla semiológica» de Umberto Eco¹⁹, aunque después aclare que la «guerrilla de la comunicación» se refiere tanto a la comunicación mediática como a la comunicación cara a cara²⁰. La historiadora del arte Paloma Blanco habla de cómo «el y la artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes»²¹.

Respecto al sentido de las acciones, pasa a formar parte del vocabulario común la diferenciación que el filósofo francés Michel de Certeau hace entre «táctica» y «estrategia». Si para Certeau la «estrategia» es propia de los poderosos, que son quienes pueden configurar el terreno de batalla, la «táctica» es propia de los oprimidos, que pelean en territorio ajeno²². El arte activista va a entenderse a sí mismo como una forma de intervención táctica, en perpetuo proceso de adaptación.

El escritor y activista Luis Navarro sintetiza lo que considera una ruptura del sistema comunicativo previo a partir del desarrollo de cinco puntos: la acción molecular difusa, que parte desde lo pequeño y lo local, y no depende de una organización centralizada; la distribución en red, que acaba con el flujo unidireccional; el asalto a los medios; la cultura libre²³, y, finalmente, las identidades relacionales, creadas socialmente: en ese sentido aparece la idea del con-dividuo, que forma su identidad en la relación con los otros²⁴.

AMISTAD Y ACTIVISMO: PREISWERT ARBEITSKOLLEGEN (1990-2000)

En 1990 dos amigos comienzan a realizar intervenciones en Madrid. Uno de ellos es traductor y poeta, ligado a las corrientes experimentales de la escritura, y el segundo se dedica a la historia del arte. Ambos ejercen como profesores en la universidad pública. A menudo, otros camaradas o conocidos se suman de forma flexible y semiimprovisada.

El heterónimo que aglutina su actividad compartida es *Preiswert Arbeitskollegen*, *Sociedad de Trabajo No Alienado*. En alemán, *Preiswert* significa «barato»:

¹⁹ A.f.r.i.k.a. gruppe, Blissett y Brünzels, *op. cit.*, pág. 9.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Paloma Blanco, «Explorando el terreno», en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, *op. cit.*, pág. 47.

²² Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2000.

²³ En opinión de Navarro, el *copyright* y la propiedad intelectual, «como el dinero, son cosas que se oponen a la realización humana». Luis Navarro y Amador Fernández-Savater, «El afuera pasa adentro: del underground al 15-M», Seminario Internacional *Historias del arte activista*, Universidad Libre de Madrid, Escuela Popular de la Prospe, 24 de febrero de 2014. Seminario organizado por la autora.

²⁴ Navarro, *Ibidem*.

«Preis» quiere decir precio, y «Wert», valor. Así, de forma literal, *Preiswert* significa «precio igual al valor»²⁵; la reflexión sobre el valor y sus distintas acepciones va a ser uno de los nodos temáticos de *Preiswert*. Los «Arbeitskollegen» [«compañeros de trabajo»] conforman una «Sociedad de Trabajo No Alienado». Eliminando la variable capitalista del interés económico, el placer del humor y el encuentro serán el *modus vivendi* que lo impregne todo.

Las premisas a la hora de abordar las intervenciones tienen que ver con la inversión de aquello que suele definir la profesionalidad. Juan Pablo Wert destaca la importancia concedida a la rapidez (tanto en la concepción como en la ejecución), la facilidad (practicando intervenciones mínimas), el bajo coste y la diversión²⁶. Estas directrices contradicen las formas superficiales de «valorar» una obra de arte en función del esfuerzo, el trabajo y la riqueza de los materiales.

Algunas de las acciones se relacionan con la cuestión del valor de la moneda. Sucede así con propuestas como «Euros a peseta», la primera performance de *Preiswert* en la que, con sorna, se propone este peculiar intercambio ruinoso, ya que un euro es aproximadamente 166 pesetas. Otras intervenciones alteran el valor de la mercancía. En 1995 se produce el célebre «Saqueo» al Corte Inglés²⁷. En la boca del metro de la madrileña estación de Sol unas octavillas anuncian la gratuidad de todos los productos de El Corte Inglés. El cartel publicitario del establecimiento también ha sido manipulado, añadiéndose el siguiente texto [57]:

Ha llegado la hora del saqueo. El Corte Inglés TE REGALA Todo lo que te puedas llevar puesto. EL DOMINGO 17 DE OCTUBRE DE 13 A 15 HORAS. El Corte Inglés. ESPECIALISTAS EN TÍ.

El 17 de octubre, en el centro comercial, los agentes de seguridad se centran en tratar de impedir una grabación en vídeo. Los folletos y el anuncio han atraído a toda una serie de personas que, mientras tanto, participan en el robo en masa.

No todas las intervenciones tienen la pequeña complejidad del «Saqueo»: *Preiswert* prefiere utilizar «los medios menos sofisticados». En lo más sencillo se sitúan camisetas (con textos como «Harte» [58], «Me pica España» o «El trabajo os hará liebres»), pegatinas y stencils, cuyos mensajes escritos con pintura de aerosol se muestran en las paredes de la ciudad. Algunos lemas son políticos, pero

²⁵ Juan Pablo Wert, en *El terrible burgués, Arte, movimientos sociales y acción directa* (España, 2001). Disponible en: <http://vimeo.com/56160527> [consultado: 02/02/2014].

²⁶ Juan Pablo Wert, «Historia improbable de *Preiswert*», en Juan Pablo Wert, José Díaz Cuyás Stalker y Francesca Recchia, *Stalker.doc/Una historia improbable. PREISWERT*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008, págs. 7-45.

²⁷ Esta acción en parte se inspira en una campaña de liquidación lanzada por Galerías Preciados. Estaban Pujals y Juan Pablo Wert, «*Preiswert*: cuarta sesión», Seminario Internacional *Historias del arte activista*, Universidad Libre de Madrid, Escuela Popular de la Prospe, 27 de febrero del 2014. Seminario organizado por la autora.



[57] Preiswert, maqueta de la intervención en un anuncio de El Corte Inglés.
Acción *Saqueo al Corte Inglés*. Madrid, 17 de octubre de 1995.



[58] Preiswert, camiseta «HARTE», 1990.



[59] Preiswert, stencil «Ración de Estado», Madrid, 1995.



[60] Preiswert, stencil «Amor Platónico», Madrid, barrio de Chueca, 1997.

nunca desaparece la simple diversión poética de jugar con la palabra: «La ciencia, infusa» (en las paredes del CSIC, 1990); «Europécos»; «Ración de Estado» (aludiendo al GAL, en 1995) [59]; «Hacienda somos tontos»; «Amor platónico» [60]; «El amor está por las nubes»; «No hay billetes» (en los cajeros de Cuenca), o la más filosófica «Estamos haciendo tiempo» son algunos textos. En ellos las letras a veces dibujan formas, conectando, desde otro tiempo, espacio y motivación, con los caligramas de Apollinaire. Resultan claras las conexiones del grupo con la poesía de vanguardia que reflexiona acerca de la propia materialidad del lenguaje.

Al igual que para el a.f.r.i.k.a. gruppe, de cuya teorización reciben una influencia explícita, para Preiswert es en los signos donde ha de llevarse a cabo la acción política. Siguiendo la línea clásica del *adbusting*²⁸, modifican algunos anuncios, tachando y añadiendo letras. La cuestión del valor en Preiswert no se enreda con su significado de «valentía»: unos monos de trabajo que ponen «Brigada Mixta» permiten a los artistas actuar a plena luz del día sin riesgo de ser molestados por las autoridades.

Con la intención explícita de posicionarse en contra del monopolio de los expertos en la producción de imágenes, las intervenciones de Preiswert incluyen también el «canal» de lo artístico. Diversos trabajos tienden a apropiarse de la legitimidad de establecer qué es una obra de «arte». En 1991, declarando una «Galería efímera» en la estación de metro de Atocha, «exponen» los anuncios publici-

²⁸ Este término se relaciona con el entramado estadounidense: en inglés el verbo *adbusting* se refiere literalmente a la destrucción de la publicidad. Desde 1977, en San Francisco el Billboard Liberation Front [«Frente de Liberación de las Vallas Publicitarias»] llevaba ya años «mejorando» los anuncios con sus variadas intervenciones: en 1990, publican un libro titulado *El arte y ciencia de la mejora de los anuncios*. Véase Billboard Liberation Front and Friends, *The Art and Science of Billboard Improvement*, San Francisco, Los Cabrones Press, 1990.



[61] Preiswert, *Galería Efímera*, Madrid, estación de metro de Atocha, 1991.



[62] Preiswert, panfleto que anuncia la «Erección Monumental» de su *Monumento a Cipri*. Madrid, junio de 1997.



[63] Fiesta de inauguración del *Monumento a Cipri*. Madrid, Plaza de Chueca, 18 de junio de 1997.

tarios, marcando en el andén de metro una «línea de poesía». Simbólicamente se lleva a cabo la compra-venta de un cartel de sidra El Gaitero, reconociendo su fidelidad a un mismo concepto a través de los años y sancionándolo colectivamente como una «obra de arte» [61]. En estos momentos, junto a esta parada del subterráneo, acaba de inaugurarse el Museo Reina Sofía.

En 1997 el alcalde de Madrid Álvarez del Manzano está llenando el espacio público de la ciudad con esculturas de estilo academicista y anacrónico²⁹. Preiswert decide sumarse también al «furor monumental» de la alcaldía estableciendo el derecho de cualquiera de hacer su propia conmemoración urbana. Unos panfletos anuncian una «Erección Monumental» el miércoles 18 de junio a las 20:00 horas en la Plaza de Chueca [62]. Ese día, unos canapés de salmón acompañan la inauguración de un *Monumento a Cipri*, quien es una amiga de

²⁹ En 1999 una asociación apolítica de arquitectos y urbanistas incluso va a convocar una manifestación contra el mobiliario urbano, bajo el lema de «La rebelión de las musas». Durante la marcha se corea «Manzano hortera, alcalde manzano hortera», y el recorrido concluye tapando con espejos el monumento a *la Violetera*. Véase F. Javier Barroso, «Un millar de personas protesta contra la estética urbana del alcalde», *El País*, 14 de marzo de 1999, en http://elpais.com/diario/1999/03/14/madrid/921414262_850215.html [consultado: 03/01/2015].



[64] Preiswert, *Monumento a Cipri*. Madrid, 1997.

En la fotografía, a la izquierda, aparecen Pepa Bueno y Juan Antonio Ramírez. La placa dorada pone «A CIPRI».

los Arbeitskollegen [63]. Adhiriendo una placa dorada a un módulo de mobiliario urbano que había perdido su función tras una de las remodelaciones de la plaza, un pivote de piedra se convierte en un monumento casi secreto [64]. En la línea del *ready-made*, el significado de un elemento preexistente cambia con una intervención mínima. Visible sobre todo para los amigos, la conmemoración va a sobrevivir durante varios años. La amistad y la broma compartida están en el núcleo de Preiswert, que, en última instancia puede verse como una *práctica elaborada de la amistad*.

Frente al afán asalariado, Preiswert propone una labor que no es gratuita, sino «autogratificante»: la compensación por el esfuerzo es la multiplicación de la alegría y la creación de una nueva situación social. El «trabajo no alienado» es una labor del goce compartido. Una forma de cultivar y potenciar los vínculos en común a través de situaciones de festividad y empoderamiento lúdico. Y sobre todo, una exploración de maneras de pasarlo bien, de formas de diversión que se sienten fuertes por su potencia autónoma.

Desde el principio, Preiswert se plantea como una broma que no puede durar más de diez años. La idea es que, como la risa es contagiosa, cuando llegue el año 2000

el capitalismo habrá terminado víctima de un ataque de hilaridad masiva. Aunque esto no parece haber sucedido, con el final del siglo, y después de «diez años de actividad hurtada a la codicia», Preiswert se disuelve.

Lo cierto es que en España, a lo largo de esa década, ha eclosionado un rico entorno artista. Continúa activo el entramado con el que Preiswert ha confluído, y en el que se sitúan iniciativas de espíritu similar, como Estrujenbank³⁰ o Industrias Mikuerpo³¹. También siguen en activo artistas relacionados personal y conceptualmente con los Arbeitskollegen, como el malagueño Rogelio López Cuenca, quien practica su poética guerrilla de la comunicación en los espacios del arte, relacionándose tendencias de un neopop crítico.

En estos momentos, muchas iniciativas han estado ligadas a la lucha contra la gentrificación. A principios de los 90, el barrio valenciano del Carmen, donde viven Curro Aix, Santi Barber y Jordi Claramonte, está pasando por un proceso de gentrificación, que está acompañado por la proliferación de espacios de arte. Estos tres compañeros del movimiento insumiso empiezan a acudir a las inauguraciones de las galerías con fiambreras para poder llevarse la comida a casa. Justificando este pequeño expolio, dicen que son un grupo artístico llamado La Fiambrera Obrera, y que al llevarse los canapés están haciendo una performance. El contacto con el artista Nelo Villar, quien en 1994 había planteado su insumisión al servicio militar como una obra de arte³², les hace contemplar la posibilidad de entender acciones de este tipo más bien como *intervenciones* o *maniobras* de sentido artístico³³.

Pronto lo que ha comenzado como una broma va a convertirse en un amplio colectivo, al que se van sumando muchas personas, como Consuelo Bosch, Ernesto Ferrer, Mar Núñez o Mercedes Palomar³⁴. Sin embargo, más allá de los nombres propios, las acciones adquieren sentido al inscribirse en procesos más am-

³⁰ Este grupo es iniciado en Madrid en 1989 por los artistas Patricia Gadea, Juan Ugalde y Mariano Lozano, junto con el poeta Dionisio Cañas. Desde su web afirman que «[e]l colectivo no estaba planteado como un grupo que hiciera exclusivamente una obra plástica, sino también como un engranaje con el que acometer proyectos de diversa índole: fotografía, vídeo, performances, acciones, textos, la publicación periódica de la revista *Estrujenbank News*, intervenciones políticas y sociales como una *Campaña a favor del analfabetismo*, comisariados como *Cambio de sentido*, exposición realizada en un pueblo rural, Cinco Casas, y la creación de una Sala de Exposiciones que se convirtió en un referente artístico fundamental para el arte de los años 90». Véase <http://www.estrujenbank.com.es> [consultado: 25/08/2014]. También, Almudena Baeza Medina y Dionisio Cañas, *Tot Estrujenbank*, Madrid, El Garaje Ediciones, 2008.

³¹ Véase Luis Navarro (ed.), *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

³² Nelo Villar es un artista implicado en las redes de la autogestión cultural del momento. Véase <http://www.submergentes.org/Nelo-Vilar> [consultado: 05/05/2014].

³³ Jordi Claramonte, entrevista personal con la autora, 02/03/2012.

³⁴ *Ibidem*.



[65] La Fiambrera Obrera, *Cascotes en la sopa*, intervención en el barrio de Lavapiés. En las pancartas se lee «ESTA CASA SE CAE».



[66] Santiago Cirugeda, *Casa Insecto*, Sevilla, barrio de La Alameda, 2001. Esta intervención se sitúa en el contexto de la lucha contra el plan de renovación urbana *Urban*.

plios. Siguiendo la trayectoria vital de los variados integrantes del grupo, cuyos cambios de residencia están marcados por los ritmos de la gentrificación en España, La Fiambrera Obrera va a llevar a cabo iniciativas lúdicas que visibilizan la especulación inmobiliaria en los barrios del Carmen en Valencia, de Lavapiés en Madrid [65] y de la Alameda en Sevilla. Pese a la cierta desactivación que tiene lugar durante la década previa, en los años 90 el movimiento vecinal sigue siendo un elemento activo dentro de las ciudades³⁵.

Entre mediados de los 90 y el año 2006, en la Alameda de Sevilla, los vecinos desarrollan una larga campaña contra los procesos especulativos ligados al Plan Urban, un programa de renovación urbana orquestado desde la Unión

³⁵ Véanse por ejemplo, algunos de los textos del libro *Tomar y hacer en vez de pedir y esperar*: Francisco M. Salamanca, «Escuela de barrio, semilla de rebeldía. Aproximación a una experiencia de lucha colectiva juvenil en Hortaleza en los 90»; Mariano Pujadas, «Notas sobre el movimiento autónomo de Madrid en los años 90»; El Comandante, «El final de un ciclo: el fin de la autoorganización de Prosperidad (2.ª parte)»; Lour, «Recuerdos de militancia en el barrio» y David G. Aristegui, «Haciendo ruido con las rejas de la jaula. Semana de Lucha Social Rompamos el Silencio 2005-2011». Francisco Salamanca y Gonzalo Wilhelmi (eds.), *Tomar y hacer en vez de pedir y esperar. Autonomía y movimientos sociales. Madrid 1985-2011*, Madrid, Publidisa, 2012.

Europea³⁶. En estos años se experimenta con una gran multiplicidad de acciones creativas para reclamar el espacio público y combatir la expulsión de los vecinos del barrio³⁷.

En 2001, inspirándose en campañas británicas como la de Claremont Road, activistas vinculados a La Fiambrera Obrera lanzan un concurso de casas en los árboles. Tres de estos proyectos van finalmente a erigirse en lo alto, y permanecerán entre la vegetación dos semanas. En este proceso, el activismo confluye con la escuela de arquitectura de Sevilla: uno de los diseños es la *Casa Insecto* del arquitecto Santiago Cirugeda, un módulo capaz de «agarrarse» a un árbol sin dañarlo³⁸ [66].

Las casas arbóreas y sus habitantes coexisten con múltiples actividades reivindicativas al nivel del suelo que coinciden con las hogueras de San Juan, sumando la protesta a un día festivo con una tradición muy larga³⁹. Así, las acciones aprovechan la intensidad de una celebración de fuerte sabor local y folclórico⁴⁰, que entronca a la vez con la España más católica y con la más pagana. La fiesta activista, concebida en relación con referentes internacionales, se funde con una tradición celebratoria local y arcana.

³⁶ En La Haine se habla de un proceso de gentrificación clásico: «En una zona de clases obreras y marginales, con claro predominio del alquiler sobre la propiedad, la consecuencia ha sido la expulsión de estas clases, con más de un centenar de desalojos en los últimos años. [...] Los nuevos pobladores son técnicos, universitarios y clases medias que desplazan a los menos favorecidos a los polígonos de la periferia. Diez años después se ha conseguido romper comunidades arraigadas en la zona, despersonalizar en gran medida los barrios y dañar gravemente su patrimonio cultural». La Haine, «El Plan Urban en Sevilla, 10 años después», *Rebelión.org*, 11 de enero de 2004, en <http://www.rebelion.org/hemeroteca/spain/040111urb.htm> [consultado: 10/05/2014].

³⁷ Véase el libro colectivo *El gran pollo de la Alameda*, Consejo de Redacción del Gran Pollo de la Alameda, Sevilla, 2006. El libro se puede descargar en <http://www.elgranpollode-laalameda.net> [consultado: 05/05/2014]. En palabras de Marcelo Expósito, La Alameda «probablemente ha sido la experiencia más importante de resistencia creativa de una lucha vecinal en España en el actual ciclo de protesta». Marcelo Expósito, «Todo mi cuerpo recuerda. Desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario», en Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Tamara Díaz Bringas, Lars Bang Larsen, Linda Nochlin, Lady Allen of Hurtwood, Rodrigo Pérez de Arce, Beatriz Colomina, Aldo Van Eyck, Robert Filliou, Pier Vittorio Aureli, Marcelo Expósito y Graham St. John, *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruella, 2014, pág. 227.

³⁸ Véase Santiago Cirugeda, «Casa Insecto. La estrategia de la garrapata», *Recetas Urbanas*, Sevilla, 2001, en <http://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0005> [consultado: 23/06/2014].

³⁹ Curro Aix, entrevista personal con la autora, 05/05/2014.

⁴⁰ Vuelve a hablarse de Santiago Cirugeda en el capítulo VI del presente trabajo.

*Un personaje imaginario que sin embargo realiza acciones verdaderas*⁴¹.

En 1994 en Italia, en la zona de Bolonia, comienzan a aparecer noticias en torno a un tal «Luther Blissett»⁴². Los rumores en un principio surgen cercanos al movimiento estudiantil «La Pantera»⁴³. Luther Blissett es el nombre del único jugador de fútbol negro en Italia. El retrato fotográfico, sin embargo, muestra a un hombre caucásico con la mirada extrañamente fija: la imagen es un montaje retocado a partir de varios rostros del álbum familiar de Roberto Bui [67]. Bui, junto con Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi y Riccardo Pedrini, forma parte del pequeño grupo de escritores que, en el mismo año de la insurrección zapatista, han inventado un personaje ficticio. Luther Blissett es un nombre que ha de funcionar como una máscara. Bui explica del siguiente modo el denominado Luther Blissett Project o Proyecto Luther Blissett:

Luther Blissett era un seudónimo multiuso que podía ser adoptado por cualquiera que estuviese interesado en construir la reputación subversiva de un personaje imaginario a lo Robin Hood, un supuesto líder virtual de una comunidad abierta que realiza engaños a los medios de comunicación, crea mitos, escribe textos subversivos, practica un art de performance radical y se dedica a la guerrilla de la comunicación⁴⁴.

⁴¹ «Un día de sol en Kreuzberg y una grabadora, octubre de 2001» (Versión integral de la entrevista concedida por Wu Ming 1 a la revista *Arranca* y al periódico *Jungle World* de Berlín en un parque del barrio de Kreuzberg el 23 de octubre de 2001. Entrevista y transcripción de Stefania Maffei), en Wu Ming, *Esta revolución no tiene rostro; escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis*, Madrid, Acurela Libros, 2002, pág. 26.

⁴² Véase la web de este proyecto: <http://www.lutherblissett.net/> [consultado: 09/06/2012].

⁴³ En 1990 el movimiento social «La Pantera», cuyo nombre se refiere a un felino escapado del zoológico, realiza una serie de ocupaciones masivas de universidades, hangares y escuelas, con protestas en las que tiene gran importancia el entramado italiano de centros sociales okupados. Estas movilizaciones logran oponerse con éxito a la privatización de la educación superior. Marco Deseriis, «Lots of Money Because I Am Many: The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy», en Begüm Özden Firat y Aylin Kuryel Aylin (eds.), *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*, Nueva York, Thamyris, 2011, pág. 73.

⁴⁴ Traducción propia. Wu Ming 1 (Roberto Bui), «TUTE BIANCHE: THE PRACTICAL SIDE OF MYTH MAKING (IN CATASTROPHIC TIMES)» [«Tute Bianche: el lado práctico e la creación de mitos (en tiempos catastróficos)»], 19 de octubre de 2001, en <http://www.wumin-gfoundation.com/english/giap/giapdigest11.html> [consultado: 25/08/2014].



[67] Retrato del activista ficticio Luther Blissett hecho a partir de la fusión de distintos rostros que proceden del álbum familiar del escritor Roberto Bui.

Los referentes culturales del Luther Blissett Project se relacionan fundamentalmente en el *mail art*, el neoísmo⁴⁵ y aquellas vanguardias utópicas de una cierta tradición iconoclasta de las cuales habla Stewart Home en su *Asalto a la cultura*⁴⁶. En cuanto a los movimientos sociales, se situarían en continuidad con el marxismo autónomo, haciendo frecuente mención al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, entendido como un modelo. Al igual que la figura del Subcomandante Marcos, el uso del nombre de Blissett busca ocultar la identidad propia para abrirla hacia una identidad colectiva y reticular.

⁴⁵ Luther Blissett, *Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural*, Madrid, Literatura Gris, 2000, pág. 13.

⁴⁶ Stewart Home, *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*, Barcelona, Virus, 2004 [1.^a ed. en inglés, 1988].

La concepción del heterónimo debe entenderse en relación con el cuestionamiento posestructuralista de la subjetividad como algo unívoco⁴⁷, planteando más bien la noción de múltiples identidades que confluyen y se configuran en relación unas con otras, imbricándose en perpetuo movimiento.

El colectivo literato boloñés manifiesta su voluntad de reescribir las mitologías políticas y de crear nuevas figuras de identificación, más allá de la imagen estereotipada del héroe revolucionario individual con todo su legado romántico. El grupo que inicia el proyecto afirma haber querido «entender si era posible una deconstrucción libertaria, no alienante de los mitos, para su reutilización y manipulación»⁴⁸.

En consonancia con las ideas de la guerrilla de la comunicación, la creación del héroe nuevo⁴⁹ se plantea en gran medida como una gran broma mediática. Así, la radio e internet van a ser algunos de sus medios privilegiados. *Radio Alice*⁵⁰ había sido una mítica radio libre boloñesa ligada a los movimientos autónomos de la Italia de los 70 y que difundía contenidos de un «maoísmo dadaísta». Siguiendo explícitamente su estela, una de las primeras iniciativas de Luther Blissett es *Radio Blissett*, un programa de derivas al estilo situacionista, que se emite primero en Bolonia (1994-1996) y más tarde en Roma.

Muchas acciones ligadas a esta radio van a retomar gestos de situacionistas, yippies y neoístas de manera literal, mezclándolos y poniéndolos al servicio de lo que, en la estela de los yippies, consideran una nueva «guerra psíquica»: aquí resulta obvia la referencia a la acción de este grupo en 1967, cuando en una marcha antiguerra realizan un ritual de exorcismo para hacer levitar el Pentágono. El sincretismo de herencias contraculturales y vanguardistas podría hacernos hablar de apropiacionismo o incluso de posmodernidad. Algunas iniciativas entroncan claramente con el entorno de la fiesta contracultural y muestran la difusión internacional de los vocabularios de protesta. Uno de los relatos difundidos por los Luther tiene que ver con el secuestro nocturno de un autobús romano:

⁴⁷ La cuestión es muy amplia, pero véase, por ejemplo, Michel Foucault, *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós, 1999.

⁴⁸ Traducción propia. Wu Ming 1, 2001, *op. cit.*

⁴⁹ Los referentes iniciales se sitúan en «las viejas leyendas en torno a los héroes populares, el lenguaje del EZLN, el cine de género y en general la cultura pop del western, además de las múltiples *igado a ca la accinte*» e *comunicacimediados de los años noventa, todo un grupo de camaradas han centrado su atencisas ocasiones* experiencias de los bromistas mediáticos y las guerrillas de comunicación desde los años veinte». *Ibidem*.

⁵⁰ Más tarde los iniciadores de Luther Blissett, ya convertidos en Wu Ming, van a escribir el guión de una película acerca de *Radio Alice* y su relación con las revueltas estudiantiles en la Italia de 1977: Guido Chiesa, *Lavorare con lentezza*, Italia, 2004. Disponible en https://archive.org/details/lavorare_con_lentezza_radio_alice [consultado: 12/05/2014].

El 17 de junio [...] Luther tomó posesión del autobús con tambores, confeti, bebida y rufianes del gheto que sintonizaban *Radio Blissett*. Los secuestradores solo compraron un billete, porque todos compartían la misma identidad abierta, la de Luther Blissett. Gente con ganas de marcha, informada por la radio, llegaba a bordo en autoestop. El conductor no parecía tan contento. Luther estaba en contacto con el estudio a través de un teléfono móvil. A las 3:15 una patrulla de policía obligó al autobús a detenerse en Piazza Ungheria. Los jueguistas descendieron y quince minutos después ocuparon otro autobús de la línea 29. La policía detuvo de nuevo al vehículo en la calle Guido d'Arezzo. Como los psicogeógrafos se negaron a rendirse, la policía cargó y les golpeó con sus porras. Luther no sufrió todo esto de manera pasiva y un oficial fue herido. Un policía disparó tres tiros al aire. La revuelta y el tiroteo fueron recogidos por el teléfono de Luther; los ruidos se escucharon en el estudio y se emitieron por radio. Alrededor de diez Luthers fueron conducidos a comisaría»⁵¹.

Luther Blissett también va a emprender diversos engaños mediáticos. Un ejemplo son los fingidos ritos satánicos, misas negras y cazas de brujas en Viterbo, entre 1995 y 1997, que generan gran cobertura mediática y pánico ciudadano. Esta ficción entronca con el interés de los escritores iniciadores del proyecto por la herejía y las subversiones campesinas durante la Edad Media, fascinación que más tarde desarrollarán en una novela titulada *Q*.

Algunos *fakes* van a desarrollarse dentro del mundo artístico, ejerciendo el rol de una suerte de crítica institucional algo naïf que simultáneamente se burla de la falta de criterio del arte contemporáneo y de la credulidad de los medios de comunicación. En enero de 1995 Blissett denuncia la (falsa) desaparición del artista Harry Kipper, a quien supuestamente se había visto por última vez en un viaje en bicicleta dibujando la palabra «ARTE» con el recorrido de sus ruedas. La denuncia busca crear una ficción que termina llegando al programa televisivo italiano *Chi l'ha visto?* [una especie de «¿Quién sabe dónde?»], que, antes de sospechar el engaño, pretende dedicar una emisión a la búsqueda del artista. La inventada desaparición de Kipper puede verse también como una afirmación de la muerte del autor, que lógicamente sigue a la desaparición del nombre propio. Frente al individuo, asociado a las ideas en torno a la «originalidad» y al régimen económico del *copyright*⁵², en estos momentos está creciendo una visión *en red* de la identidad y de la cultura en la que pierde importancia la autoría, y toda obra se ve como un trabajo de muchos.

En este sentido puede interpretarse la broma que en 1995 anuncia la falsa participación en la Bienal de Venecia de Loota, una supuesta chimpancé pinto-

⁵¹ Blissett, 2000, *op. cit.*, pág. 21.

⁵² Véase http://www.lutherblissett.net/archive/215_en.html [consultado: 28/07/2014].

ra⁵³, salvada de los experimentos de la industria farmacéutica por el Frente de Liberación Animal⁵⁴. Algunos periódicos recogen entre sus páginas la noticia fabulada⁵⁵.

El uso de Luther Blissett no solo se extiende por Italia, sino que se expande por lugares de todo el mundo. Algunos de sus principales nodos de actividad van a estar en España y en Alemania. Resulta interesante constatar la interrelación entre grupos más simbólicos y «literarios», como Luther Blissett y otros colectivos activistas. Blissett comparte orígenes en Bolonia con los Tute Bianche, con los que coincide en la vinculación con el movimiento autónomo italiano, la inspiración zapatista y el surgimiento en un mismo entorno político. Pese a las obvias diferencias, ambas formas de personalidad colectivizada —la del heterónimo compartido y la del mono blanco— coinciden en algunos discursos e ideas. Para Roberto Bui:

Dos «mandamientos» en particular fueron comunes:

1) No te importarán las oposiciones binarias (por ejemplo, entre visibilidad e invisibilidad, entre legalidad e ilegalidad, entre violencia y no violencia, estatismo y dinamismo).

2) Separarás todo aquello que está unido y unirás todo aquello que está separado para crear imágenes perturbadoras de cercanía y distancia. En una famosa camiseta, el eslogan «Paz y Amor» fue asociado a imágenes de confrontación violenta. Los Tute Bianche a menudo provocaron disturbios no violentos que tenían lugar en intersecciones del espacio público que no eran ni legales ni ilegales⁵⁶.

⁵³ Esta invención recoge casos reales de célebres monos pintores, como el chimpancé Congo (1954-1964), que llega a recibir amplio reconocimiento internacional por sus cuadros.

⁵⁴ El Frente de Liberación Animal es un movimiento de acción directa en defensa de los derechos de los animales que opera en más de una treintena de países. Estas movilizaciones logran oponerse con éxito. Entre sus acciones más conocidas está liberar animales de granjas o laboratorios. Véase <http://www.animalliberationfront.com> [consultado: 23/08/2014].

⁵⁵ Esta idea se complejiza con otro proyecto, que logra la selección en 1999 para la Bienal de Venecia de otro artista inventado llamado Darko Maver. La controvertida obra de maniqués que representan cadáveres mutilados, habría provocado el arresto de Maver, por lo que muestras dedicadas a su trabajo preceden a la Bienal en Bolonia y Roma. Cuando se aproxima la gran exposición, aparece la noticia de la muerte del creador, víctima de un bombardeo de la OTAN. Después de que se decidiese incluir a Maver en la Bienal de forma póstuma, los Blissett anuncian la falsificación. Se revela entonces que las imágenes de las «piezas» son en realidad fotografías de cadáveres reales encontradas en una página web (rotten.com). Sin embargo, los retratos del supuesto artista eran en realidad los retratos de otro artista, Franco Mattes, quien es uno de los miembros del Luther Blissett Project en Sicilia, y autor de la «broma» junto con la también artista Eva Mattes. Eva y Franco Mattes forman el colectivo 0100101110101101.org, que se considera parte de una segunda generación de creadores que utilizan internet como medio artístico. Véase <http://0100101110101101.org/darko-maver/> [consultado: 22/12/2014].

⁵⁶ Wu Ming 1, 2001, *op. cit.*

Pese a que el movimiento de movimientos se proclama sin centro ni liderazgo, diversos grupos exaltan su propia relevancia dentro de la presencia compartida. El grupo que inicia Luther Blissett siente que este ha proporcionado ciertos rasgos fundamentales al movimiento alterglobalizador, como son la importancia de la comunicación entendida «como un ámbito más de intervención política» o «la propuesta de símbolos ciegos que representen el carácter irrepresentable del movimiento global (los pasamontañas zapatistas, por ejemplo)»⁵⁷.

Aunque las características del movimiento antiglobalización se (in)determinan a través de un marco extremadamente complejo, el Luther Blissett Project es la iniciativa que aborda de manera más específica la posibilidad de disolución del individuo en una identidad colectiva. Sin embargo, sus posturas serán curiosamente abandonadas en las nuevas oleadas de movilización, en las que se producirá una afirmación del nombre real, incidiendo en un activismo caracterizado por la visibilidad.

En 1999 el grupo original que había iniciado Luther Blissett publica la novela *Q*⁵⁸ y anuncia el suicidio ritual del heterónimo⁵⁹. Aunque los grupos veteranos participan de esta muerte autoinflingida y termina como tal el Luther Blissett Project, el seudónimo continúa siendo utilizado en círculos activistas y todavía hoy mantiene su presencia ocasional.

A partir de 1999 los escritores de Bolonia comienzan a usar otro alias literario: el de Wu Ming⁶⁰. Con este nombre de pluma, continúan su labor literaria. El uso de la personalidad colectiva es sin embargo parcial, pues al firmar, entre paréntesis suelen aclarar su nombre «individual».

El Luther Blissett Project apenas ha dejado documentos visuales o artísticos que analizar. Junto con la negación de la identidad, como muchas otras vanguardias «antiarte» habían hecho anteriormente, Luther Blissett parece llevar a cabo una negación de la visualidad. En realidad lo que queda son sobre todo una multitud de palabras habladas y escritas, por lo que parece más útil enmarcar al personaje dentro de una tradición literaria, como parte de una concepción expandida de la literatura, que busca propagarse y fundirse con el mundo.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Luther Blissett, *Q*, Turín, Einaudi, 1999.

⁵⁹ «Luther Blissett nace con los días contados, al menos para las columnas italianas de la iniciativa. El proyecto tiene una vida programada de cinco años, aparece con los zapatistas en el 94 y desaparece con la revuelta de Seattle en el 99, durante un suicidio ritual, el Seppuku japonés». Amador Fernández-Savater, «Introducción», en Wu Ming 2002, pág. 3.

⁶⁰ Esta palabra en chino significa «sin nombre» o «cinco nombres» y es utilizada para firmar textos disidentes en la República Popular China.

DEL CARTELISMO A LA DISTRIBUCIÓN DEL SIGNO:
GÉRARD PARIS-CLAVEL Y NE PAS PLIER (1991-)

A lo largo de la historia del arte, el cartelismo ha sido una de las formas más claras de un arte político con voluntad de influencia real⁶¹. Aunque, en general, en los años 90 este modelo va a perder su papel central frente a formas más performativas y espaciales, en estos momentos habrá también algunas excepciones. Dentro del colectivo francés pluridisciplinar Ne Pas Plier, diseños como los del creador Gérard Paris-Clavel funden el cartel con la pancarta, integrándolo así en las prácticas callejeras de protesta.

Mayo del 68 había supuesto un momento de auge del cartelismo, democratizado gracias a las nuevas tecnologías [68]. Los diseñadores Pierre Bernard, François Miehe y Gerard Paris-Clavel se han conocido durante las protestas del mayo francés. En 1970 fundan un colectivo de diseño llamado Grapus, al cual cinco años después se suman Jean-Paul Bachollet y Alex Jordan. Más tarde se unirá también el futuro artista Thomas Hirschhorn. El grupo, que afirma estar influido por la Internacional Situacionista, va a trabajar en distintos proyectos de sentido político. Sin embargo, en 1991, el encargo de diseñar la imagen del Museo del Louvre suscita posturas irreconciliables, que hacen que Grapus se disuelva de manera definitiva.

Este mismo año, uno de los miembros fundadores, el diseñador Gérard Paris-Clavel se une al fotógrafo Marc Pataut, al experto contable Bruno Lavaux, al semiólogo urbano Jena Pierre Grunfeld y a la iconógrafa Isabel de Bari. Juntos, van a iniciar una asociación pluridisciplinar que va a tomar el nombre de Ne Pas Plier⁶², cuyo significado literal de «no doblar» adquiere también el sentido político de «no doblegarse». Ne Pas Plier quiere dedicarse a la producción y difusión de imágenes, textos y metodologías militantes. Con la asociación también va a trabajar entre 1999 y 2001 el crítico e historiador del arte Brian Holmes, responsable de diversos textos acerca de esta asociación pluridisciplinar.

⁶¹ A este respecto resulta interesante el análisis de la propaganda de la Guerra Civil española por la historiadora del arte Miriam Basilio. Véase Miriam M. Basilio, *Visual Propaganda and the Spanish Civil War*, Surrey-Burlington, Ashgate, 2013.

⁶² Gérard Paris-Clavel: «Originalmente, era el título de una revista que había hecho dentro de Grapus. Era una forma de escapar. Con artistas como Thomas Hirschhorn y el fotógrafo Marc Pataut (uno de los fundadores [de Ne Pas Plier]), formamos un pequeño grupo llamado Cocolux —la «banda loca» de Grapus. Publicamos varios números de la revista, que distribuimos de manera gratuita. En aquel momento ya estaba un poco frustrado, porque Grapus necesitaba cambiar si quería mantener la agencia. Habíamos perdido gran parte de nuestra libertad». Ursula Held, «Reputations: Gerard Paris Clavel», *Eye*, 27, vol. 7, primavera de 1998, en <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-gerard-paris-clavel> [consultado: 25/08/2014].



[68] Carteles del Atelier Populaire, mayo de 1968.

La intención es trabajar «para que a los signos de la miseria no se añadiese la miseria de los signos», buscando «participar en las luchas con formas felices»⁶³. En ocasiones las estéticas entroncan claramente con la poesía visual y con el verbo soñador de mayo del 68.

Sin embargo, la asociación presenta algunas particularidades que la hacen diferente del entorno de activistas creativos que les es contemporáneo. Una divergencia importante tiene que ver con su marxismo de «vieja escuela», que contrasta con las tendencias autónomas de otros grupos: Isabel du Bary, considera que ante todo, su trabajo es de militancia. Por otra parte, a diferencia de la heteronimia de muchos colectivos, no abandonan sus firmas individuales, y los distintos trabajos conservan la autoría personal de quien los ha creado. De entre sus múltiples actividades, aquí nos centraremos fundamentalmente en la producción icónica del grupo.

En Ne Pas Plier, la aproximación colaborativa al diseño va a partir de una especialización variada. Uno de los primeros trabajos de Gérard Paris-Clavel dentro

⁶³ Disponible en: <http://www.nepasplier.fr> [consultado: 05/07/2013]. Ne Pas Plier se organiza según diferentes «departamentos», encargados de la distribución (Épicerie d'arts frais) o de labores más didácticas (le Cru). El local asociativo donde trabajan se llama l'Observatoire de la Ville [«El Observatorio de la Ciudad»], y funciona como epicentro de multitud de actividades. Véase: <http://www.nepasplier.fr/citoyens/observatoire/observatoire.htm> [consultado: 27/03/2015].



[69] Gérard Paris-Clavel con Ne Pas Plier, en colaboración con la APEIS [Asociación de Parados y Precarios], diseño «Urgent Chômage» [«Urgente Paro»]. París, 1991.

de la asociación está ligado a la APEIS, Asociación de Parados y Precarios⁶⁴, un grupo que funciona como un movimiento en red a partir de la coordinación de una multiplicidad de comités locales. La imagen que Paris-Clavel crea en 1992 responde a la descripción de la angustia de un desempleado que decía sentir primero un fuego, y luego una explosión. El icono resultante muestra la silueta de dos cabezas, una de ellas con una llamarada y la otra con una explosión en su interior, luciendo respectivamente las palabras «urgente» y «paro». En una de las versiones de este icono los labios de ambas figuras están unidos por las palabras «liberté, égalité, fraternité», apelando a la identidad ilustrada de Francia unida al legado de la Revolución francesa [69].

Es interesante cómo este tipo de trabajo con el grupo de afectados/activistas tiene que ver con la contribución a los preparativos de la movilización en los que van a insertarse los diseños. El crítico de arte Brian Holmes, quien durante un tiempo es parte de la asociación, afirma que «la idea es ofrecer un modelo de comunicación visual, que implique no solamente un mensaje, sino también sus propios procesos de organización cooperativa y educación continua»⁶⁵.

Y sin embargo, quizás lo más significativo de la labor de Gérard Paris-Clavel dentro de Ne Pas Plier es la idea de diseñar carteles-pancarta cuyo destino no es fijarse a ninguna pared, sino moverse con los cuerpos de aquellos que los portan. Desde el principio, el diseño de las cabezas en llamas se hace para poder luego desplegarlo en la calle de diversas formas [70, 71]. La «obra» solamente se completa con su uso en contextos reivindicativos. Es entonces cuando se activan modos políticos de recepción y de difusión dentro de las propias movilizaciones y en ocasiones a través de su representación en los medios de masas.

Para que las imágenes circulen adquiriendo utilidad simbólica, es necesario hacerlas accesibles. En palabras de Brian Holmes, aquello que hace que el arte sea político no es tanto su contenido como «su modo de distribución»⁶⁶. En Ne Pas

⁶⁴ La Association pour l'emploi, l'information et la solidarité des chômeurs et précaires es creada en 1987 para dar voz a los desempleados y defenderlos de las situaciones de miseria y exclusión. Véase <http://www.apeis.org/> [consultado: 05/05/2014].

⁶⁵ Brian Holmes, «Ne Pas Plier», en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, *op. cit.*, pág. 279.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 275.



[70] Pancartas con la imagen «Urgent Chômage» en una manifestación con la APEIS, cuyo lema es *Droit à la vie, droit au travail* [«Derecho a la vida, derecho al trabajo»], París, 1994. Fotografía de Marc Pataut.



[71] «Urgent Chômage» en una *Galería del paro* organizada por la APEIS, París, 1 de mayo de 1996. Fotografía de Leonardo Divrio.



[72] Ne Pas Plier, cinta adhesiva impresa: *La paix* [«La paz»], realizado durante la movilización contra la Guerra del Golfo, *Urgent Chômage* [«Urgente paro»], en colaboración con la APEIS, y *Le sens de l'art* [«El sentido del arte»], diseñado para los talleres de puertas abiertas en Ivry.

Plier, desde el principio, la distribución de los diseños es un trabajo clave. Las imágenes se reparten de manera voluntariamente lenta, durante años. Así, los mismos iconos van a reaparecer en distintas campañas, incorporándose persistentemente al imaginario de la protesta⁶⁷. Un ejemplo claro es la colaboración continuada con la APEIS, que durante mucho tiempo va a reutilizar trabajos de Ne Pas Plier en campañas políticas de gran fuerza icónica⁶⁸. En su página web pueden verse las fotografías de las distintas obras del colectivo, sin afirmar más autoría que la del movimiento social.

En 1991 Ne Pas Plier inicia el uso de la cinta adhesiva impresa para marcar espacios de diálogo y protesta social, que después va a popularizarse dentro de muchos otros colectivos [72, 73]:

Una de las primeras intervenciones en este sentido fue el uso táctico de la cinta adhesiva de embalaje para señalar y apropiarse de espacios públicos durante la

⁶⁷ Paris-Clavel en Held, *op. cit.*

⁶⁸ Véase el «banco de imágenes» de la Apeis, en su página web: <http://www.apeis.org/-Banque-d-images-.html> [consultado: 05/05/2014].



[73] Cinta adhesiva de Ne Pas Plier utilizada durante la ocupación de la APEIS del espacio frente al Unédic en París, 2003. Fotografía de François Lequeux.

Guerra del Golfo, extendiéndola para definir un espacio acordonado y haciendo inmediatamente visibles las imágenes que, sostenidas en el aire, ocupan el espacio. Se ralentiza así la velocidad con la que se atraviesa un espacio de tránsito en la ciudad, convirtiéndolo de este modo en un verdadero espacio público: la gente se detiene para mirar las imágenes, para leer las octavillas y los lemas, para compartir ideas y reinventar la democracia de una forma tan obvia que la policía no puede sino mantenerse a distancia sin rechistar. Hoy en día la asociación sigue haciendo este tipo especial de cinta señalizadora para tales acciones, pero ahora impresa con palabras sencillas que dicen mucho: *RÉSISTANCEEXISTENCE*. Señalizando un espacio en el presente con signos críticos que apuntan hacia un futuro mejor⁶⁹.

Uno de los mayores aciertos político-poéticos de Paris Clavel tiene que ver con este «Resistencia Existencia», que a través de la asociación de vocablos sugiere que se trata de verbos afines. Desde que se acuña en 1994, el lema va a repetirse en carteles y en pancartas, generando imágenes reivindicativas de enorme fuerza evocadora [74].

⁶⁹ Holmes en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, *op. cit.*, pág. 275.



[74] Gérard Paris-Clavel con Ne Pas Plier, *Existance Résistance* [«Existencia Resistencia»], imagen acuñada a partir de 1994. Fotografía de Marc Pataut.

Holmes reflexiona acerca de cómo, viéndolo a la luz de la tradición del movimiento obrero, el «arte significa algo así como desplegar signos utópicos y premoniciones históricas hasta convertirlas en recreaciones prácticas de la sociedad presente»⁷⁰.

La utopía, como expresión del deseo político y de ese «soñar despierto» del que hablaba Ernst Bloch, va a ser un referente reiterado para Ne Pas Plier. La cuestión se explicita en diseños como «Utopiste Debout» [«Utopista en pie», 1993] o un célebre «Rêve Générale» (2009) de Gérard Paris Clavel, que convierte la palabra «huelga» [«grève»] en sueño [«rêve»], haciendo un *détournement* de la protesta, que deviene así en una ensoñación colectiva, una gran sesión de sueño social compartido [75, 76].

En las dimensiones de juego lingüístico recuerdan a un colectivo tan alejado de ellos como Preiswert. Algunos trabajos de Ne Pas Plier se sitúan explícitamente en el campo de la poesía visual, abandonando por completo la afirmación po-

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 278.



[75] Gérard Paris-Clavel con Ne Pas Plier, *Utopiste Debout*. *RÊVE GÉNÉRALE* [«Utopista en Pie. Sueño general»], lema surgido durante la huelga general de 2009.



[76] Diseños de Gérard Paris-Clavel con Ne Pas Plier en una manifestación contra la reforma de las jubilaciones en 2010, París. Fotografía de Bernard Dimier.



[77] Rogelio López Cuenca, *Traverser* [«Atravesar»], señal de tráfico y pintura sobre metal, 1990. Juntando los textos, puede leerse una cita del dadaísta Francis Picabia: «Traverser les idées comme on traverse les villes et les frontières» [«Atravesar las ideas como se atraviesan las ciudades y las fronteras»]. Imagen cortesía del autor.

lítica explícita: en el local asociativo del grupo, una especie de señal de circulación marca con dos flechas la situación de la tierra y la del cielo. Esta estética recuerda a la del coetáneo artista español Rogelio López Cuenca, autor de hermosas señales urbanas de sentido poético-político⁷¹ [77]. Durante estos años, la manipulación de las señales se ha convertido en una suerte de «tropo» reiterado por diversos grupos y creadores.

En el campo del artivismo, sin embargo, no es frecuente encontrar la seriedad, y el trabajo interdisciplinar de una asociación como Ne Pas Plier, cuyo análisis reclama situarse en un terreno propio vinculado a sus tradiciones específicas, explícitamente francesas: el Partido Comunista, el verbo del 68 y el cartelismo revolucionario.

⁷¹ Antes de formar parte de Preiswert, uno de sus miembros había formado parte de Agustín Parejo School, un colectivo de intervenciones gamberras llevadas a cabo durante los años 80 por un grupo de amigos que vivían juntos en la calle malagueña Agustín Parejo. A este grupo había pertenecido también un jovencísimo Rogelio López Cuenca.

Los intentos de esbozar lenguajes de política creativa que no caigan en la *representación* son variados: ya sea en forma de intervenciones lúdicas que emplean la risa como subversión (Preiswert), como la organización de actividades que convive con las aportaciones concretas de imágenes para ser empleadas en las luchas (Ne Pas Plier) o a través de una ficción identitaria que propone, frente a la mitificación del héroe revolucionario, la creación de un personaje explícitamente imaginario (Luther Blissett). Pese a sus diferencias, los grupos comparten preocupaciones comunes, además de algunas contradicciones. Algunas de ellas se pueden enumerar someramente.

Los ejercicios de reinención de la identidad activista podrían interpretarse como una evolución de las políticas identitarias de principios de los 90 que Naomi Klein oponía al emergente movimiento anticorporativo⁷². Sin embargo, en la práctica encontramos una relación ambigua con las nociones de representación y autoría. La tensión entre la práctica colectiva y las identidades individuales es un asunto recurrente ya desde las vanguardias históricas: por una parte se enfatiza un discurso colectivista y el sentido coral, mientras que por otra algunas figuras destacan y tácitamente se convierten en rostros visibles. Así, su identidad se asocia con la representación (política) o con la autoría (artística) de las prácticas colectivas⁷³.

En el artivismo, los nombres propios se van a asociar a la «firma» y a la autoría. Gerard Paris-Clavel, Marc Pataut y, durante un tiempo, Brian Holmes van a ser las caras más conocidas de Ne Pas Plier. Roberto Bui y sus compañeros firman con su nombre *real* junto al heterónimo cuando escriben sobre Luther Blissett, el héroe ajeno a la identidad individual. Aquí la contradicción surge al ligar los nombres personales a proyectos basados en la idea de la creación colectiva. En cierto modo es lógico que siempre haya personas con mayor propensión a hablar o a escribir, y que no necesariamente oculten su identidad. La colectividad no tiene por qué ser sinónimo de anonimato. Sin embargo, esta cuestión no deja de ser en ocasiones conflictiva.

La mayor parte de las acciones artivistas se preguntan por la posible utilidad de la creatividad artística o literaria en el nuevo ciclo de protesta. Así, se plantean

⁷² Naomi Klein, *No Logo*, Nueva York, Picador, 2000 [trad. esp.: *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2002].

⁷³ En el capítulo anterior hemos visto cómo esto sucede también en el campo del activismo: a través del relato y la portavocía implícita o explícita, Luca Casarini se asocia al cuerpo colectivo de los Tute Bianche y John Jordan al colectivo de Reclaim the Streets.

cuestiones como la utilización de los medios de masas y la contribución a un vocabulario de protesta y sueño social.

Frente a la idea de poner en acción un discurso político, parece plantearse con especial fuerza la cuestión de trasladar el verbo a la calle, ya sea en forma de plantillas, camisetas, anuncios manipulados, programas de radio, pancartas o cinta adhesiva. Así, estas formas artivistas pueden verse como una expansión de las prácticas de poética experimental, planteadas más allá de las categorías disciplinares.

En cierto sentido, la labor de algunos colectivos, estrechamente ligada a campañas concretas, puede verse como una nueva forma de propaganda no gubernamental que acusa la herencia de las artes expandidas y la contracultura. Sin embargo, la ausencia de un sentido unificador hace que se trate de una suerte de propaganda que va más allá de sí misma, desbordándose hacia otros sentidos. Quizás su mayor fuerza tiene que ver con la configuración de un universo simbólico desde el que pensarse. A través de la labor de los distintos grupos se generan imaginarios complejos, sutiles y ricos, que fabulan otros posibles sujetos políticos y otras posibles maneras de intervenir en la política y en la vida, oponiéndose a algunas concepciones tradicionales de lo que significa hacer política. Estos mundos simbólicos se mueven en el terreno de lo *afectivo*, pero también tienen una dimensión *efectiva* a través de su absorción por parte de los medios de comunicación y de contrainformación en internet⁷⁴.

Por definición, el artivismo se sitúa *en medio* de distintos territorios, tomando elementos de cada uno de ellos y sin llegar a volcarse del todo en uno solo. Resulta interesante constatar cómo sus condiciones de recepción pivotan entre el lugar de la expresión política (manifestaciones, acción directa, representación mediática de estos eventos) y su ocasional inclusión en instituciones del arte. Lo cierto es que muchos colectivos van a tener experiencias dentro del museo y otros lugares dedicados a las artes visuales. Su presencia allí abre una forma distinta de entender las funciones democráticas y la condición pública del espacio expositivo, así como las relaciones del lugar cultural con el imaginado espacio del «afuera».

⁷⁴ La cuestión de lo afectivo y la reinención de la subjetividad activista son ideas del artista Marco Godoy, quien las compartió en una conversación que tuvo lugar en enero de 2015.

CAPÍTULO V

Activistas y la Institución «Arte»

Fundamentalmente a partir de la segunda mitad de los años 90 va a comenzar un creciente proceso de inclusión del activismo coetáneo en de los espacios del arte. Este capítulo quinto continúa analizando grupos artivistas de los años 90 y 2000. Ahora, sin embargo, los ejemplos elegidos destacan por su relación directa con la institución artística.

Si bien resulta peligroso discutir el asunto en términos generales, este capítulo recoge tres casos concretos. En primer lugar, se relata el surgimiento de la red antirracista *Kein Mensch Ist Illegal* [«Ninguna Persona es Ilegal»] en la Documenta X de Kassel. Después, se analizan con más detenimiento el taller *De la acción directa como una de las bellas artes* y *Las Agencias*, dos proyectos en los que varios grupos de arte activista trabajan en relación con el MACBA. A continuación se aborda Yomango, un colectivo creado dentro del entorno de algunos de los participantes de estas experiencias barcelonesas. Por último, se aborda la inclusión en la Documenta 11 de una instalación acerca de *Park Fiction* [«Ficción de Parque»], un proyecto de lucha vecinal contra la gentrificación. Esta subsección también explora cómo en esa misma edición de Documenta, frente a la puerta del Museo Friedericianum, va a desarrollarse un conflicto con un grupo de activistas ligados a la movilización antirracista que ha emergido tras la publicación del manifiesto *Kein Mensch Ist Illegal*.

Cada uno de los casos de estudio muestra un tipo de relación diferente con la institución artística. Aunque cada experiencia podría haber merecido un capítulo aparte, el relato conjunto de todas ellas permite una visión más amplia de las diferentes posibilidades, esbozando una red de instituciones y personalidades interesadas por el fenómeno en la Europa del momento.

El presente apartado incluye multitud de citas y extractos de fuentes directas, de cara a facilitar estudios posteriores de un fenómeno que aún no ha sido abordado de manera suficiente. En este sentido, destaca el trabajo previo de algunas

personas implicadas en las distintas experiencias que han aportado sus reflexiones y testimonios.

Varios textos de Florian Schneider, un artista de nuevos medios y cineasta miembro de Kein Mensch Ist Illegal, reflexionan acerca de las propias experiencias institucionales. También el crítico de arte Brian Holmes es autor de distintos análisis. Los textos que existen acerca de Las Agencias han sido realizados fundamentalmente por personas que estuvieron implicadas: desde el lado del museo, el proyecto se aborda en dos artículos del entonces responsable de programas públicos del MACBA, Jorge Ribalta. El punto de vista de los propios artistas se refleja fundamentalmente en los textos de Jordi Claramonte y Leónidas Martín, quienes también van escribir acerca de Yomango en Madrid y Barcelona. Desde una perspectiva más próxima a la de los responsables del museo, se producen las reflexiones de Marcelo Expósito.

Frente al valor de la fuente primaria y de la investigación militante, queda por desarrollar un discurso histórico algo más «externo» que sintetice las distintas posturas de manera crítica. La presente sección pretende contribuir a un avance en esa dirección, desde la no implicación y desde una pequeña distancia temporal. La extrema complejidad de los eventos de Barcelona hace que sean muy difíciles de historizar, y los conflictos entre los distintos participantes lo convierten en un tema especialmente problemático. En estas páginas no se ha tomado partido, ni se ha querido ofrecer una interpretación cerrada: su intención es abrir el camino hacia futuras investigaciones.

El estudio de estas experiencias tempranas resulta especialmente relevante: remitirse a la década de los años 90 es remitirse a experiencias tempranas de interacción entre el museo y los activistas del ciclo de movilizaciones al que pertenece el movimiento antiglobalización, cuyo desarrollo parte del cuestionamiento de la institución artística en los años 60¹. El análisis de las experiencias de este momento puede arrojar luz a la comprensión de las posibilidades y las problemáticas de un proceso que hoy en día sigue en marcha.

DOCUMENTA X: KEIN MENSCH IST ILLEGAL

En 1997 la Documenta X es comisariada por Catherine David, quien va a convertirse en la primera mujer en dirigir esta muestra. David se enfrenta a la última edición del siglo xx con la voluntad de generar una reflexión acerca de lo sucedido, situándose entre la historia y el archivo y buscando generar

¹ Véase el capítulo «Crítica» de María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014, págs. 141-156.

«un lugar de experimentación, de debate, de controversia; una especie de laboratorio»².

En consonancia con estas ideas, y quizás siguiendo los ecos de la mítica *Oficina de democracia directa* de Joseph Beuys de la edición de 1972, David va a organizar un gran evento llamado *100 días, 100 invitados*. La iniciativa convoca a profesionales de todo el mundo especializados en el arte, la sociología, el cine, la filosofía o el urbanismo. Este foro de debate recuerda a las sesiones de discusión propias de la política y contribuye a generar el ambiente teórico de una Documenta que será recordada por su marcado carácter intelectual y discursivo. El evento artístico se entiende como un lugar dedicado al pensamiento³. En esta edición se va a organizar también un *Espacio de Trabajo Híbrido*, que en sus archivos web se describe así:

El Espacio de Trabajo Híbrido fue un laboratorio de medios temporal que operó durante los 100 días de la documenta X en Kassel (Alemania), entre junio y septiembre de 1997. Para sus más de 200 participantes, este fue el 'verano de los contenidos'. Quince grupos compuestos por artistas, activistas, críticos y otras personas por estos grupos invitadas presentaron sus trabajos, produjeron nuevos conceptos e iniciaron campañas que se desarrollaron y continuaron hasta mucho después de esa reunión⁴.

En este Espacio de Trabajo Híbrido confluyen varios colectivos relacionados con el activismo. Entre ellos está un grupo de personas⁵ que va a organizar un

² Catherine David, en «Catherine David: rueda de prensa sobre la documenta 10 (1995)», citada en el folleto *50 Jahre/50 Years documenta. Archive in motion*, Kassel, Documenta, 2005, pág. 52.

³ La historiadora del arte Claire Bishop señala cómo el catálogo de la muestra, orientado hacia la función política y social de la creación artística, plantea «la filosofía política y la sociología como los nuevos marcos transdisciplinarios para el arte contemporáneo» (traducción propia). Claire Bishop, *Artificial Hells*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, pág. 194.

⁴ Citado en Marcelo Expósito, «Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento», versión ampliada de la conferencia pronunciada, en el *VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC)*: «Sur, sur, sur, sur...», México D. F., 30 de enero de 2009, pág. 24. Disponible en http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf [consultado: 28/08/2014]. Véase la parte dedicada a *[über die Grenze]* en los archivos del Espacio de Trabajo Híbrido: <http://www.medialounge.net/lounge/workspace/main/projects.html> [consultado: 28/08/2014].

⁵ Florian Schneider, uno de estos activistas, lo cuenta así: «Algunos de nosotros y nosotras nos conocíamos de antiguo, desde los movimientos sociales de los años 80 o comienzos de los 90, cuando comenzaban a ensayarse nuevos modos no funcionales de combinar arte y política [...] Este encuentro pudo tener lugar, por supuesto, gracias a un uso sin prejuicios de las nuevas tecnologías. Nadie era realmente un experto, pero todos teníamos curiosidad...». Florian Schneider, «Hackeando la frontera», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pág. 208.

taller de diez días titulado [*über die Grenze*] [«[Por encima/a través de las fronteras]»]⁶. En relación con el Espacio de Trabajo, el 28 de junio en la Orangerie de Kassel se organiza una conferencia nacional de grupos antirracistas, en la que participan grupos religiosos, ONG, colectivos autónomos y sindicatos.

Desde [*über die Grenze*] se va a publicar un manifiesto titulado *Kein Mensch Ist Illegal* [«Ninguna Persona es Ilegal»], que toma su nombre de una cita del escritor superviviente del Holocausto Elie Wiesel, que introduce el texto: «Debéis saber que nadie es ilegal. Esto sería una contradicción en sí misma. Las personas pueden ser bellas o más bellas todavía. Pueden ser justas o injustas. ¿Pero ilegal? ¿Cómo puede ser ilegal una persona?»⁷.

El manifiesto hace un llamamiento de apoyo y ayuda a los inmigrantes ilegales, en un auxilio que ha de formar parte de una lucha contra el racismo: «[!]llamamos a garantizarles el cuidado médico, la posibilidad de ir al colegio o de realizar una formación profesional, a garantizar una vivienda y la supervivencia material a los inmigrantes»⁸.

En estos momentos, la presencia de activistas en un espacio expositivo resulta extremadamente llamativa en Europa⁹. En una entrevista aparecida en una web de *sans papiers* franceses, Florian Schneider hace la siguiente reflexión:

Por una parte es obvio que tenemos la licencia de los locos aquí, podemos declarar cualquier cosa, también podemos hacer casi cualquier cosa. El domingo abrimos una oficina de intercambio de pasaportes para pasar la documentación a personas que la necesitan mucho más, que están indocumentadas o son llamadas ilegales. Un policía apareció, y le pedimos que donase su pasaporte. Se negó a hacerlo, pero prometió hablar con sus superiores acerca de la acción, y eso es lo que nosotros queríamos lograr. Así que parece que podemos hacer lo que

⁶ Véase la parte dedicada a [*über die Grenze*] en los archivos del Espacio de Trabajo Híbrido: <http://www.medialounge.net/lounge/workspace/main/projects.html> [consultado: 28/08/2014].

⁷ Véase <http://www.medialounge.net/lounge/workspace/main/projects.html> [consultado: 28/08/2014].

⁸ *Ibidem*.

⁹ Respecto al caso estadounidense, es preciso destacar la muestra de Martha Rosler *If you lived here...* en la Dia Art Foundation de Nueva York en 1991, en la que la artista busca convertir el espacio expositivo en un foro de discusión acerca de la situación de las personas sin hogar: «Sus debates públicos dieron la oportunidad de hablar y conversar a artistas, gente de la comunidad y a cualquiera que se sintiera implicado en el proceso de planificación urbana, desde activistas y okupas a universitarios, periodistas y concejales. En las tres exposiciones se mostraban diversos materiales que ilustraban los fundamentos de la vida urbana. Los participantes —artistas y no artistas, entre quienes se incluían grupos comunitarios, sin hogar y activistas— exponían sus ideas a través de los medios más diversos: vídeos, películas, fotografías, panfletos, carteles, pinturas y dibujos, paneles, cómics, poemas e instalaciones». Martha Rosler, «Si vivieras aquí», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *op. cit.*, págs. 191-192.

[78] Logotipo de la red Kein Mensch Ist Illegal [«Ninguna persona es ilegal»], 1997.



queramos. Es genial y muy gracioso, pero también me pone un poco nervioso, porque no hay ninguna reacción del otro lado. Ese es el principal problema del contexto artístico. Decidimos utilizar la posibilidad de hacer política aquí porque en estos momentos es muy importante difundir la campaña que hemos comenzado, difundir nuestros propósitos, difundirlos muy ampliamente¹⁰.

En esta entrevista Schneider entiende el mundo del arte como un altavoz entre muchos otros, cuya capacidad de resonancia ofrece ventajas claras. Su propuesta es amplia, y tiene que ver con el trabajo en diferentes esferas, conectando distintos ámbitos de acción.

Respecto al lanzamiento de Kein Mensch Ist Illegal, el «altavoz artístico» se revela como un instrumento potente. El manifiesto publicado en Documenta tiene un efecto de llamada y rápidamente se suman centenares de grupos. A partir de ahí va a surgir una coalición de grupos antirracistas que toma el propio nombre del manifiesto: se trata de la red Kein Mensch Ist Illegal [«Ninguna Persona es Ilegal»] [78].

La nueva coalición destaca las contradicciones del capitalismo globalizado, en el que las fronteras se abren para el comercio y se cierran a la libre circulación de personas¹¹. A menudo los textos vinculados a la red destacan la falacia de la libertad en internet frente a la creciente coerción que tiene lugar en los espacios físicos. Es por eso por lo que utilizan la metáfora de «hackear» la frontera. Este espacio

¹⁰ Traducción propia. Florian Schneider, en www.bok.net/pajol/international/kassel/florian.en.html [consultado: 12/11/2014]. La entrevista es citada por Brian Holmes en su artículo «Liar's Poker», en Brian Holmes, *Unleashing the Collective Phantom*, Nueva York, Autonomedia, 2008, pág. 87.

¹¹ Véase Schneider, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, *op. cit.*, pág. 205.

liminal va a ser uno de sus principales centros de actividad ya que, en palabras de Schneider, «las zonas olvidadas de los márgenes nacionales son realmente uno de los focos fundamentales del conflicto social»¹².

En los terrenos situados entre países, Kein Mensch Ist Illegal va a organizar grandes eventos con fiestas *rave* al estilo de Reclaim the Streets, radios comunitarias, regatas o carreras de bicicletas. A veces estas acciones sirven para crear un ambiente difícil de controlar que favorece «cruces secretos» de migrantes de un país a otro. Kein Mensch Ist Illegal opera asimismo en otros lugares intersticiales como los aeropuertos, donde escenifican pequeñas obras de teatro activista. Otras iniciativas consisten en ocupar iglesias, acoger a inmigrantes ilegales, organizar actividades de protesta en contra de las deportaciones o formar debates¹³. En la línea de la guerrilla de la comunicación, también van a crear falsas noticias y realizar campañas publicitarias en contra de las aerolíneas que colaboran con las deportaciones [79].

Solamente tres veces al año Kein Mensch Ist Illegal celebra un congreso durante el cual comparten experiencias y discuten problemáticas. En realidad, la coalición pronto va a perder protagonismo en favor de las campañas particulares que toman el nombre a partir de distintos lemas.

En relación con la órbita de Kein Mensch Ist Illegal, se ha formado la red de colectivos No Border [«No a las Fronteras»], que va a dar lugar a los llamados No Border Camps [«Campamentos contra las fronteras»], situados «lo más cerca posible»¹⁴ de las fronteras nacionales. Durante el verano del año 2001, de forma simultánea se instalan toda una serie de asentamientos en lugares como la frontera polaca, el estrecho de Gibraltar, Tijuana o el aeropuerto de Frankfurt¹⁵. Estas acampadas no solo suponen espacios de protesta, sino que se configuran también como experimentos comunitarios¹⁶.

En 2002 conviven entre dos y tres mil personas en el No Border Camp de Estrasburgo, postulado en contra del sistema Schengen de intercambio de información [80]. Las estructuras geodésicas que se levantan allí lanzan ecos visuales de las comunas de los 60. Esta forma arquitectónica que Buckminster Fuller popularizó entonces no deja de recordar a espacios tan mitificados como Drop

¹² *Ibidem*, pág. 208.

¹³ Schneider, *ibidem*, pág. 209.


¹⁴ «Direct Action. No Borders, No Nation», en Notes from Nowhere (ed.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, pág. 429.

¹⁵ También en este momento el festival feminista autogestionado Ladyfest se expande a Europa, desarrollando su primer evento en Glasgow. Véase su web histórica: <http://www.grassrootsfeminism.net/cms/node/98> [consultado: 28/12/2012].

¹⁶ El de Estrasburgo es el ejemplo más grande de este tipo de enclaves. Véase Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2007, págs. 245-265.

Outrageous return flight.



Your deportation agent. 

[79] *Deportation Alliance* [«Alianza para la deportación»],
folleto editado por Kein Mensch Ist Illegal, Ámsterdam, 1999.



[80] *No Border Camp* [«Campamento contra las fronteras»], frontera de Estrasburgo, 2002.
Fotografía cc. Oriana Eliçabe.

City, una comunidad de artistas y cineastas cuyos módulos geodésicos buscaban configurar una obra de arte habitable.

El campamento de Estrasburgo está dividido en cinco secciones o «barrios» agrupados alrededor de otras tantas cocinas. Ed Hollants critica los problemas de la metodología asamblearia, cuya lentitud hace que se lleven a cabo pocas acciones, además de lamentar la escasa participación de migrantes¹⁷. Para este activista, el experimento social, con sus propias dinámicas, parece ganar a la reivindicación política concreta.

No Border también es el subtítulo de algunos dibujos preparatorios del campamento colorido que Lucy Orta comienza a diseñar a partir de 2006, junto con su compañero artístico Jorge Orta. Los tejidos que se cosen a las tiendas de campaña, hechos de fragmentos de múltiples banderas, evocan la condición de migrante/refugiada de gran parte de la población del mundo. Un asentamiento temporal va a ser instalado en la Antártida, en forma de instalación efímera [81].

¹⁷ Ed Hollants, «No Border No Nation Action Camp Strasbourg», *Autonoom Centrum*. Disponible en: <http://ac.home.xs4all.nl/english/discussie/strasbourgh.htm> [consultado: 10/01/2013].



[81] Lucy y Jorge Orta, *Antarctic Village-No Borders* [«Pueblo antártico-sin fronteras/no a las fronteras»], Ántártida, 2007.

Por su parte, los campamentos activistas a lo largo de los años van a seguir teniendo relación con el mundo del arte en general y con la Documenta en particular, tal y como veremos más adelante.

ARTIVISTAS EN EL MACBA: DEL *TALLER DE LA ACCIÓN DIRECTA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES* AL PROYECTO DE *LAS AGENCIAS*

A nivel internacional, en estos momentos, hay una conexión clara entre las personas interesadas en incluir los movimientos sociales en el museo. Algunos profesionales que se mueven en Barcelona van a llevar a cabo una interesante experimentación institucional.

Tanto Catherine David como Jean-François Chevrier, consejero general de la Documenta X y coeditor del libro publicado con ocasión de la misma¹⁸, van a colaborar con la Fundació Tàpies durante la dirección de Manuel Borja-Villel.

¹⁸ Catherine David y Jean-François Chevrier (eds.), *Politics, Poetics - Documenta X: The Book*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997.

En 1997 Chevrier va a organizar allí una exposición titulada *La ciudad de la gente*¹⁹, que posteriormente será también incluida en la Documenta X²⁰.

Entre 1998 y 2007 Manuel Borja-Villel va a pasar a dirigir el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)²¹. La reorganización que Borja-Villel hace de la institución incluye la creación de un Departamento de Programas Públicos, cuyo responsable va a ser Jorge Ribalta²².

Desde el Departamento de Programas Públicos, Ribalta afirma haber querido plantear una contribución del museo a la esfera democrática a partir de la autocrítica y el debate²³. El Departamento organizaría eventos entre la teoría y la acción barrial con grupos locales, buscando que el museo «pueda jugar un papel central en la vida de la ciudad»²⁴.

A partir del encuentro con los miembros de La Fiambrera Obrera, surge la idea de invitar a Jordi Claramonte, uno de sus miembros más conocidos, para organizar una suerte de seminario vinculando al museo con el movimiento global, que estos momentos está en pleno auge.

De la acción directa como una de las bellas artes va a ser un taller en el que, además de La Fiambrera Obrera, participan Reclaim the Streets, el grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Kein Mensch Ist Illegal, Ne Pas Plier y Rtmark (®TMark)²⁵ [82]. En octubre del 2000 durante cinco días, un gran número de personas participa en las jornadas. Éstas se han dividido en cinco áreas de trabajo vinculadas a los asuntos que tratan los diferentes colectivos invitados: nuevas formas de subempleo y trabajo precario (unida a Ne Pas Plier); fronteras y migraciones (relacionada con Kein Mensch Ist Illegal) y especulación urbanística y gentrificación (asociada a La Fiambrera Obrera y a Reclaim the Streets). De forma transversal se plantea el tema de cómo generar nuevas redes de comunicación autónomas (un asunto unido a Rtmark y a Indymedia),

¹⁹ Véase Manuel Borja-Villel, Jean-François Chevrier y Craigie Horsfield, *La ciutat de la gent*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

²⁰ *Ibidem*, págs. 752-753.

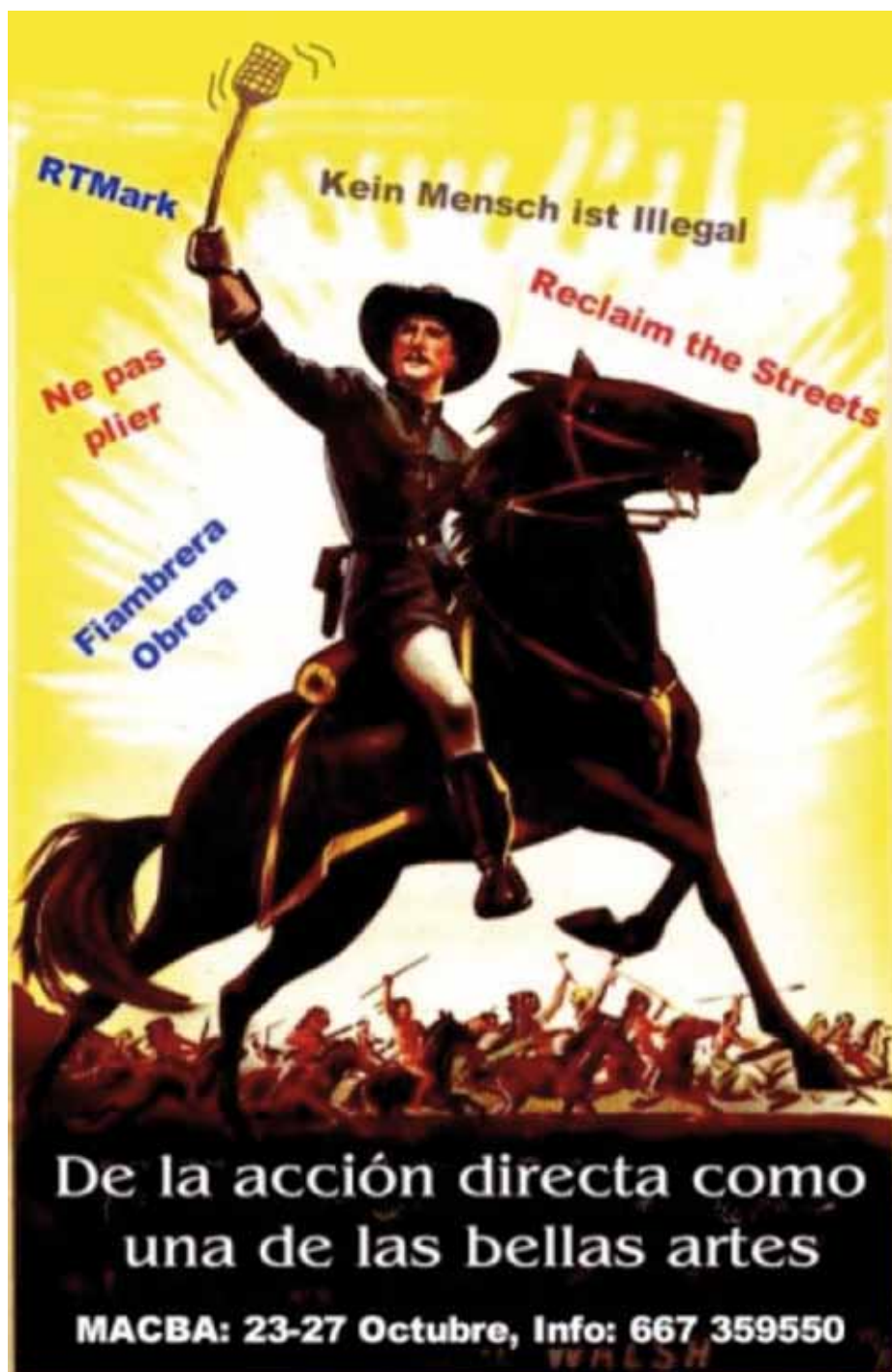
²¹ Marcelo Expósito habla de «una serie de experimentos institucionales que el MACBA promovió durante unos ocho años bajo la dirección de Manuel Borja-Villel y el desempeño de Jorge Ribalta como jefe del Departamento de Programas Públicos del museo». En Expósito, *op. cit.*, pág. 2.

²² Véase Jorge Ribalta, *Servicio público -Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

²³ Jorge Ribalta, «Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos», *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), marzo de 2004, pág. 2. Disponible en: http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm [consultado: 17/10/2014]. El título de su texto se refiere a la obra de Michael Warner, *Públicos y contrapúblicos*, Barcelona, MACBA-UAB, 2008.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Respecto al marco teórico de las jornadas, el conjunto de textos recogidos en el libro *Modos de hacer* puede verse como un manual o un *reader* para el taller. Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, *op. cit.*



[82] La Fiambrera Obrera, cartel que anuncia el taller
De la acción directa como una de las bellas artes, Barcelona, MACBA, 2001.

así como la reflexión en torno a las ideas de acción directa, agencia y empoderamiento²⁶.

Ante la gran cantidad de participantes, la actividad se traslada a un centro social barcelonés. Muchos grupos activistas de Barcelona se han negado a participar en un evento organizado conjuntamente con un gran museo, pero otros sí aceptan y colaboran con los grupos invitados: grupos por la renta básica trabajan con Ne Pas Plier; ONG dedicadas a los derechos de personas migrantes, con a.f.r.i.k.a. gruppe, y los activistas mediáticos con Rtmark comienzan a desarrollar lo que se convertirá en el primer nodo de Indymedia en Barcelona. En las sesiones participan personas como Marion Hamm, John Jordan, Florian Schneider, Gérard Paris-Clavel o Brian Holmes. El programa del taller puede verse como una suerte de síntesis del artivismo más conocido en estos momentos, fijando una especie de canon temprano. En la web de La Fiambrera Obrera aparece detallado así:

1.^a Sesión, 23 de Octubre: Marion Hamm de a.f.r.i.k.a. Gruppe: La Guerrilla de la Comunicación/ John Jordan (RTS): Acción Directa, el arte de la necesidad/ Presentación del grupo de trabajo (Colectivo «Operación Tambor»)/

2.^a Sesión, 24 de Octubre: Marcelo Expósito, Paloma Blanco, Jesús Carrillo: Presentación del libro «Modos de hacer» (Arte político, Esfera pública y Acción Directa)/ Jordi Claramonte, de La Fiambrera: «Especulación en los barrios viejos de Madrid, Sevilla y ... Barcelona» posibilidades tácticas de intervención./ Presentación del grupo de trabajo: Rosa Sogas, Colla Diablos Casc Antic/

3.^a Sesión, 25 de Octubre: Florian Schneider, de la campaña «Kein Mensch ist Illegal»: The art of camping, Sobre los «Campamentos de frontera» y otros útiles de lucha por los derechos de los migrantes/ Alain Kessi y Rick van Amerfoort, Autonomoom Centrum de Ámsterdam, «Deportation-Alliance.com» presentación de las campañas seguidas contra Lufthansa y KLM por su colaboración en la deportación de migrantes./ Presentación del grupo de trabajo (Papers per Tothom)/

4.^a Sesión, 26 de Octubre: Gérard Paris-Clavel (Ne Pas Plier): proyectos y trabajos realizados por su grupo en colaboración con la asociación de lucha contra el paro APEIS en París/ Brian Holmes, Modos de difusión reflexión sobre las posibilidades de colaboración y complicidad entre artistas, movimientos sociales e instituciones culturales/ Presentación del grupo de trabajo. (Parados Sin Fronteras, AREBA...)/

5.^a Sesión, 27 de Octubre: Raymond Thomas y Frank Guerrero de Rtmark, «Tactical Embarrassment» trabajos de intervención en la televisión y la red/ Ja-

²⁶ Jorge Ribalta, «Experimentos para una nueva institucionalidad», en Manuel J. Borja-Villiel, Kaira M. Cabañas y Jorge Ribalta, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA, 2009, pág. 234. El programa resumido de las sesiones puede verse en la web del MACBA: <http://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes> [consulta: 12/08/2011].

vier Ruiz y Rachel Whyte Macpherson: trabajo de los grupos de «Indy Media» de Londres y Praga/Presentación del grupo de trabajo (MRG-Comisión de Prensa)²⁷.

Como un elemento central del proyecto, Jorge Ribalta resalta las relaciones de la acción directa con referentes artísticos previos como el situacionismo²⁸. El entonces responsable de Programas Públicos habla de un paso desde lo representacional hacia lo relacional, afirmando unas intenciones políticas por parte del museo:

El objetivo del taller era iniciar ciertos procesos de articulación de las luchas políticas locales de cara a mantener una continuidad y constituir una plataforma de convergencia institucional con los movimientos. Y, en efecto, consiguió articular un amplio espectro de movimientos sociales en Barcelona en un momento muy singular²⁹.

Como continuación del taller *De la acción directa como una de las bellas artes*, durante el primer trimestre de 2001 va a desarrollarse un proyecto bautizado como *Las Agencias*³⁰. Parece ser que el nombre es sugerido por los activistas, quienes a su vez recogerían un asunto planteado reiteradamente en las discusiones con el museo³¹.

Las Agencias van a estar divididas en cinco grupos de trabajo que han surgido del taller³²: una Agencia Gráfica (que realiza materiales impresos para la contracultura, como carteles en contra del Banco Mundial o la campaña de *Dinero Gratis*); una Agencia Espacial (que reabre el bar del MACBA); una Agencia de Medios (implicada en el desarrollo de Indymedia Barcelona y en la revista de contrainformación *Està Tot Fatal*); otra Agencia Fotográfica, y una última Agencia

²⁷ En <http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm#> [consultado: 24/08/2014].

²⁸ Ribalta 2009, *op. cit.*, pág. 233.

²⁹ *Ibidem*, pág. 234.

³⁰ Las Agencias es la contribución del MACBA a la Trienal de Arte de Barcelona. Coincide en el tiempo con dos exposiciones del MACBA: *Antagonismos. Casos de estudio y Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*. En palabras de Ribalta, «Antagonismos fue una gran exposición histórica, que presentaba una serie de casos de estudio de momentos en los cuales ha habido una confluencia de prácticas artísticas, movimientos sociales y actividad política en la segunda mitad del siglo xx». *Ibidem*, pág. 236.

³¹ Ribalta destaca cómo en el MACBA llevaban varios años empleando el concepto de «agencia», refiriéndose tanto al empoderamiento del espectador como al concepto de una «microinstitución» entendida como «un organismo de mediación entre el museo y los públicos». *Ibidem*, pág. 235.

³² Véase el texto sin firmar «Las Agencias». Disponible en: <http://leodecerca.net/textos/acerca-de-lasagencias/> [consultado: 12/06/2013]. Respecto a la recepción mediática de estas actividades, véase, por ejemplo, Catalina Sierra, «El MACBA arroja el activismo», *El País*, 3 de mayo de 2001. Disponible en: http://elpais.com/diario/2001/05/09/catalunya/989370463_850215.html [consultado: 04/05/2011].



[83] Las Agencias, trajes para manifestantes *Prêt-à-Révolter*. Imágenes de la campaña fotográfica de Las Agencias, Barcelona, 2001.

de Moda y Complementos, dedicada a fabricar ropa, escudos y protecciones al estilo de una desobediencia italiana humorística y «hortera». Cada uno de estos grupos de trabajo a su vez va a tener conexión con otros colectivos de la ciudad.

Jugando con la noción del *prêt-à-porter*, la colección de ropa de la Agencia de Moda se va a llamar *Prêt-à-Révolter*: su campaña fotográfica, de carácter lúdico y con trajes de vivos colores, quiere imitar el estilo de los reportajes de moda [83, 84]. Jordi Claramonte habla de las dimensiones «útiles» de estos diseños: los vivos colores proporcionan visibilidad a los grupos de afinidad, permitiendo a sus miembros verse desde lejos. Partes hinchables y acolchadas aumentan la protección del cuerpo frente a la violencia policial, y elementos de enganche facilitan la realización de bloqueos. Fuera de las manifestaciones, las ropas pueden llevarse en lo cotidiano: este trabajo también «incluía cierta guasa a la efectiva conversión de la antiglobalización en *moda*»³³.

Si la inspiración en los Monos Blancos es algo explícito, probablemente esta convive también con referentes artísticos. Pese al discurso antiartístico, por otra

³³ Jordi Claramonte Arrufaz, *Del arte de concepto al arte de contexto*, San Sebastián, Nerea, 2011, págs. 57-58.



[84] Las Agencias, trajes para manifestaciones *Prêt-à-Révolter*. Imágenes de la campaña fotográfica de Las Agencias, Barcelona, 2001.

parte común a las vanguardias, algunos de los activistas que participan en Las Agencias tienen un claro conocimiento de su contexto cultural: Marcelo Expósito es un artista que trabaja en el seno de instituciones de arte contemporáneo y Jordi Claramonte en estos momentos está realizando su Tesis Doctoral de filosofía en la rama de estética, bajo la dirección de Simón Marchán Fiz, autor del célebre libro *Del arte de objeto al arte de concepto*³⁴. Por otra parte, en Las Agencias imparten talleres los artistas Allan Sekula y Krzysztof Wodiczko, quienes también van a participar en las movilizaciones.

La creación de «monos» de trabajo (que en este caso se dedican a la labor activista) tiene una tradición amplia en el arte colectivista que se remonta a los diseños del constructivismo y sus prototipos de ropa para trabajadores después de la revolución rusa. En el caso de *Prêt-à-Revolter* no resulta inverosímil aventurar una posible inspiración en los coloridos trajes tácticos de la artista Lucy Orta [85].

Otro de los diseños de Las Agencias son los escudos con fotografías impresas de *Art Mani*. Superponiendo sus imágenes a las escenas de represión policial,

³⁴ Simón Marchán Fiz, *Del arte de objeto al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012 [primera edición, 1972].



[85] Lucy Orta, prototipo *Nexus*, intervenciones 1993-1998.



[86] Las Agencias, escudos con imágenes fotográficas *Artmani*, Barcelona, 2001.

buscan generar «un efecto de fotomontaje en las páginas ilustradas de los periódicos cuando los reporteros los fotografíaran»³⁵ [86]. Este elemento va a ser un caso muy temprano respecto a la posterior popularización de decoración de escudos para manifestaciones, que en cierto sentido van a fundir el escudo y la pancarta.

Los miembros de Las Agencias también compran y modifican un autobús que llaman el *ShowBus*. A través de talleres colaborativos con habitantes de Barcelona,

³⁵ Ribalta, 2009, *op. cit.*, pág. 236.



[87] Las Agencias, autobús intervenido llamado *ShowBus*. Barcelona, 2001.

han pintado la máquina de rojo con lunares blancos, buscando una imagen humorística alejada de la confrontación. El interior del vehículo se prepara para realizar talleres, mientras que algunas ventanas al exterior se convierten en pantallas de proyección, y en el techo se instala un escenario³⁶ [87]. Este trabajo de finalidad activista enlaza con otras iniciativas artísticas, en un linaje que parte de los vehículos rusos de agit-prop de los años veinte y enlaza con las iniciativas de activismo mediático³⁷. En estos momentos, también se sitúa en sintonía con otros muchos artistas que están diseñando vehículos entendidos como formas móviles de arte público o arte político.

³⁶ Este vehículo es quemado durante la Cumbre Europea. Algunos de sus artífices formarán después el grupo de los New Kids on the Black Block [«Nuevos Chicos del Bloque Negro»], un ficticio grupo radical que, en su escenificación humorística, finge haber quemado su propio autobús. El verdadero Bloque Negro había sido muy crítico con los activistas de Las Agencias por colaborar con una institución.

³⁷ En palabras de Marcelo Expósito: «en el *Show-Bus* reverberaban imágenes de artefactos semejantes producidos en momentos como la emergencia de las prácticas históricas de guerrilla televisión y vídeo comunitario (por ejemplo, el Video-Bus producido por el colectivo Video Nou en Cataluña en la década de 1970... o los experimentos históricos de agit-prop que en las décadas de 1920 y 1930 cobraron forma hibridizando medios de comunicación de masas, vehículos de transporte colectivo y formas experimentales de las vanguardias plásticas, teatrales o cinematográficas, epitomizados en el cine-tren promovido por Alexander Medvedkin)». Expósito 2009, *op. cit.*, págs. 20-21.

Las Agencias se ha dedicado al diseño de lo que Gavin Grindon y Catherine Flood años después van a llamar «objetos desobedientes»³⁸. En un intento de incorporar a las movilizaciones todo un bagaje formal, la mayor parte de los materiales producidos están hechos para ser puestos en práctica durante las protestas que van a acompañar a la reunión del Banco Mundial en Barcelona entre los días 25 y 27 de junio del 2001. La asociación con un evento activista concreto hace que la delegada de gobierno de Cataluña presione al museo para que se desvincule del proyecto.

Mientras tanto, el clima político continua acelerándose. Aunque la reunión del Banco Mundial será finalmente cancelada, las movilizaciones tendrán lugar de todos modos³⁹. Cuando se producen las protestas, los materiales de Las Agencias son empleados en la calle, y el *Showbus* muestra su utilidad. En un momento dado, los activistas se refugian en la plaza del MACBA y la policía carga en la propia institución artística.

Esta carga puede funcionar como un momento catártico. Durante Las Agencias se han producido muchas tensiones con la institución: por una parte están las obvias divergencias entre un modelo organizativo más jerárquico y los modos asamblearios y descentralizados del activismo autónomo. Por otra, el museo siente como problemática la implicación de los activistas en diferentes movilizaciones de la ciudad. A lo largo de los meses también se van intensificando los conflictos internos dentro del grupo activista, debido a cuestiones vinculadas a las concentraciones de poder y el liderazgo. En cualquier caso, se trata de una intensidad difícil de mantener por ambas partes, y Las Agencias va a terminar con la ruptura entre el museo y los activistas, y con una escisión de los activistas entre sí.

Estamos ya en el verano del 2001, en el que, como ya hemos visto, se han sucedido la muerte de Carlo Giuliani en Génova y la caída de las Torres Gemelas el 11 de septiembre en Nueva York. Ahora en Europa se habla del paso de la desobediencia civil a la *desobediencia social*, que buscaría practicar acciones de rebeldía cotidiana que puedan extenderse más allá del ámbito de los movimientos⁴⁰.

Distintos grupos comienzan a pensar en formas de atacar al capitalismo de forma cotidiana, no necesariamente ligadas a las grandes manifestaciones. Maneras de desafiar al sistema todos los días, planteándose un anticapitalismo como forma de vida.

En 2002, en afinidad con los recientes saqueos colectivos de Argentina, algunas de las personas que habían estado vinculadas a Las Agencias crean Yomango,

³⁸ Catherine Flood y Gavin Grindon (eds.), *Disobedient Objects*, Londres, V&A Publishing, 2014.

³⁹ Véase EFE, «El Banco Mundial suspende su reunión en Barcelona por miedo a las protestas», *El País*, 19 de mayo de 2001. Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2001/05/19/actualidad/990257574_850215.html [consultado: 03/10/2012].

⁴⁰ Pablo Iglesias, *Desobedientes: de Chiapas a Madrid*, Madrid, Editorial Popular, 2011, pág. 181.

una «marca» que promueve escamotear productos a las grandes superficies como forma de vida⁴¹. Su imagen «corporativa» incluye el diseño de moda y complementos con dispositivos pensados para el hurto (bolsillos, dobles fondos, materiales que anulan las alarmas...). Diversas acciones y textos dan a conocer la marca.

El 5 de julio tiene lugar la presentación en Barcelona. Un grupo de gente organiza una reunión festiva en torno a una sucursal de la marca de ropa Bershka durante la cual varios «modelos» entran en la tienda y roban prendas de ropa. Uno de los vestidos *mangados* se expone luego «convertido en arte» en las salas del Centro Contemporáneo de Cultura de Barcelona (CCCCB). «El comercio encarcela el deseo en objetos. Yomango lo libera», se nos dice en el vídeo que documenta la acción: «Yomango es el arte de transformar las cosas sin esfuerzo, sin trabajo, sin dinero ni tarjetas»⁴².

La segunda performance barcelonesa homenajea las revueltas sociales argentinas, celebrando su primer aniversario⁴³. En el *Yomango Tango*, la música suena a todo volumen dentro de un supermercado de las Ramblas de Barcelona. Engalanadas de rojo y negro, varias parejas de danzantes incorporan en los pasos de tango el robo de botellas de champán. Al día siguiente, la bebida se descorcha en el vestíbulo del Banco Santander, «uno de los bancos responsables de la crisis argentina»⁴⁴. En palabras del activista Leónidas Martín: «brindamos con alegría por la libre circulación de las cosas, las personas y los deseos»⁴⁵ [88]. Esta acción puede entenderse como un eco de la gran performance navideña del Santa Claus Army [«Ejército de Santa Claus»] en Dinamarca, que en 1974 lleva a cabo un robo masivo de objetos en unos grandes almacenes: los «ladrones», disfrazados de Santa Claus, cogen objetos de los estantes y los reparten entre los clientes como un regalo navideño [89].

En Madrid, junto con Jaime Baró y David Rodríguez, Jordi Claramonte ha iniciado SCCPP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa)⁴⁶. Allí, SCCPP organiza sus talleres y jornadas Yomango, y en 2002 publican el *Libro rojo Yomango* [90]. Este pequeño volumen, diseñado en un estilo de paródico maoísmo pop, explica diversas técnicas de hurto con sencillos diagramas. Claramonte habla de cómo frente a la distinción que hacía el filósofo Michel de Certeau entre el nivel

⁴¹ Véanse las webs de la facción de Barcelona <http://yomango.net/> y del grupo de Yomango en Madrid: <http://www.sindominio.net/fiambrera/007/ymng/index.htm> [Consultadas: 06/10/2012].

⁴² Véase el vídeo «Yomango, Presentación de la marca en sociedad». Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=wED5Zn0k8fE> [consultado: 12/06/2012].

⁴³ Véase Leónidas Martín, «Yomango», 6 de octubre de 2011. Disponible en: <http://leodecerca.net/yomango/> [consultado: 05/05/2013].

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Véase la web <http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/sumarios.htm> [consultado: 01/10/2011].



[88] Yomango, imágenes de la acción *Yo Mango, Tango*, Barcelona, 2002.



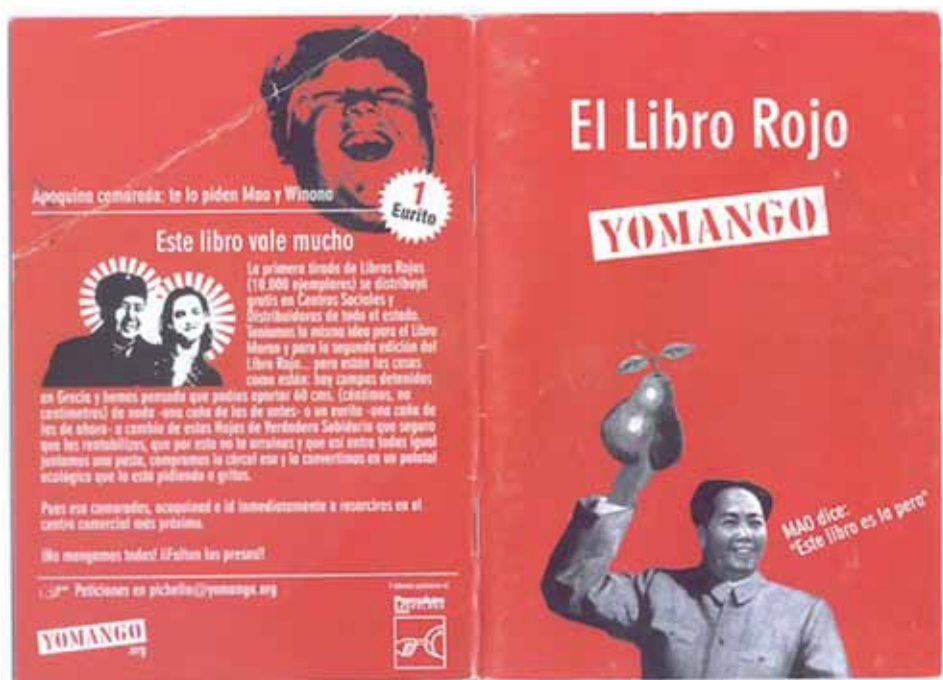
[89] Miembros del Santa Claus Army en unos grandes almacenes regalando unos libros que acaban de robar. Copenhague, Navidades de 1974.

táctico y el nivel estratégico de la acción⁴⁷, aquí estaríamos ante una dimensión operacional. Las acciones de desobediencia cotidiana introducirían grietas en el sistema, hasta que en un momento dado el conjunto de fisuras lo harían quebrar⁴⁸.

Más allá del Ejército de Santa Claus, Yomango enlaza con diversos experimentos contraculturales de robo performativo y gratuidad mangante de los años 60 y 70, como

⁴⁷ Véase Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2000.

⁴⁸ Jordi Claramonte, entrevista personal con la autora, 08/06/2011.



[90] Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa (SCCPP)/Yomango, *Libro rojo de Yomango*, Madrid, 2002.

los yippies estadounidenses⁴⁹ o la Kommune 1 en Alemania⁵⁰. En el país germano, un grupo llamado Umsonst [«gratis» en alemán]⁵¹ practica acciones similares en la década de los 90, sustrayendo productos en los supermercados disfrazados de superhéroes.

⁴⁹ Los yippies defienden la creación de la «Nueva Nación», formada por una red de cooperativas, medios de comunicación independientes y servicios comunitarios que acabaría suplantando al Estado tradicional a través de la expansión y el contagio. A lo largo de los capítulos de *Steal This Book* [«Roba este libro»], Abbie Hoffman desvela pautas concretas para poder vivir sin dinero, realizando todo tipo de actividades que incluyen comer, recibir atención médica, practicar la vida comunitaria, cultivar drogas, fabricar explosivos o iniciar una revuelta armada. Abbie Hoffman, *Steal This Book*, Nueva York, Pirate Editions y Grove Press, 1971.

⁵⁰ Vinculada al movimiento estudiantil y a la izquierda extraparlamentaria, Kommune 1 (1967-1969) es la primera comuna política de la República Federal de Alemania. Su libro *Klaue Mich* [«Róbame»] de 1968, es un precedente de la publicación de Abbie Hoffman.

⁵¹ Véase Anja Kanngieser, «The Production of Disruption: The Subversive Potential of Play and Desire in the Actions of Berlin and Hamburg Umsonst», en Gavin Grindon (ed.), *Aesthetics and Radical Politics*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, págs. 1-26 y Anja Kanngieser, «Breaking Out of the Specialist Ghetto: Performative Encounters as Participatory Praxis in Radical Politics», en Begüm Özden Firat y Aylin Kuryel (eds.), *Cultural Activism. Practices, Dilemmas, and Possibilities*, *Thamyris Intersecting Place, Sex and Race*, 21, 2011, págs. 115-132.



[91] Banquete Yomango.

Frente a la obvia contradicción de un planteamiento que parasita al sistema capitalista, Yomango afirma estar en contra de la acumulación, promoviendo en cambio la libre circulación de bienes. La marca se hace célebre rápidamente, y surgen franquicias en muchos otros lugares. Por todo el mundo, en contextos activistas y/o artísticos se celebran banquetes Yomango, donde se comen y beben productos robados [91]. Si la economía es la gestión de la escasez, este tipo de prácticas plantean la gratuidad de lo robado como una forma de lograr la circulación de la abundancia. El *potlach* era una práctica muy idealizada por movimientos como el surrealismo y más tarde por el situacionismo. A través de ella, algunas tribus oceánicas destruían el exceso de riqueza al gastarlo en grandes banquetes comunitarios. Yomango hace que el exceso sea devorado, y redistribuye la riqueza a nivel corporal, con grandes comidas colectivas.

Al igual que en Reclaim the Streets, el sueño social tiene que ver con un régimen de copiosidad y desbordamiento, en el que los placeres satisfacen deseos cambiantes. En estas formas de política prefigurativa que generan festivas situaciones libres del intercambio monetario resuenan de nuevo los ecos del País de Jauja, o de la tierra medieval de banquetes que habitaban Gargantúa y Pantagruel.

Por otra parte, cerrando el círculo, distintos materiales elaborados por los miembros de Yomango van a ser expuestos en la muestra *Desacuerdos* del MACBA.

Este proyecto de colaboración de distintas instituciones a nivel estatal pretende «erigir un contramodelo historiográfico»⁵².

DOCUMENTA 11: *PARK FICTION* Y LA PUBLIX THEATER CARAVAN

*Los deseos dejarán el apartamento y prepararán un final para el reino del aburrimiento y el gobierno de la miseria*⁵³.

En 2002 va a tener lugar la undécima edición de Documenta, que va a continuar en cierto modo el camino abierto por la muestra anterior. Esta Documenta va a mostrar simultáneamente las posibilidades y las limitaciones de la aproximación al activismo por parte de las instituciones del arte.

A principios de los 90, el barrio de Sankt Pauli, en Hamburgo, es la zona más pobre de Alemania Occidental. Un espacio junto al río constituye el único lugar donde poder reunirse y disfrutar de las vistas. Sin embargo, en estos momentos el ayuntamiento quiere vender los terrenos para que allí se construyan varios edificios corporativos, que tapan la visión portuaria. Este proceso de gentrificación urbana amenaza a un barrio con una rica tradición activista vinculada a la okupación⁵⁴.

Park Fiction [«Ficción de Parque»] es el nombre que se da a una campaña en la que confluye toda una serie de agentes: una escuela local, una guardería, una iglesia, un centro comunitario, el centro social okupado de Hasse y el Hafenrand Club para la Vida Autodeterminada. A ellos se unen la cineasta Margit Czenki y el artista Cristoph Schäfer. Este último va a hablar de cómo el campo del activismo y el del arte social van a enriquecerse mutuamente a través de este proyecto⁵⁵.

Park Fiction va a configurarse como un experimento de urbanismo colaborativo. Vecinos y artistas se implican en una planificación no autorizada que al

⁵² Ribalta, 2009, *op. cit.* pág. 254.

⁵³ Título del film *Park Fiction: Die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen* (Margit Czenki, Alemania, 1999, 60 min.).

⁵⁴ En este barrio, durante los años 90 se tomaron varios edificios, que fueron defendidos con gran creatividad. Véase Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011, págs. 24-25.

⁵⁵ El artista habla de cómo el arte y el activismo se unen haciéndose más listos el uno al otro [«making each other more clever»]. Cristoph Schäfer, «Park Fiction», *Creative Time Summit: Art, Place, and Dislocation in the 21st-Century City*, Nueva York, 25 y 26 de octubre de 2013. Disponible en: <http://park-fiction.net/the-creative-time-summit-art-place-and-dislocation-in-the-21st-century-city-nyc-october-25-26-2013/> [consultado: 14/05/2014]. Véase también Cristoph Schäfer y Cathy Skene con el Hafenrandverein, «Rebellion on Level P», en Will Bradley y Charles Esche, *Art and Social Change. A Critical Reader*, Londres, Tate-Afterall, 2007, págs. 283-289.



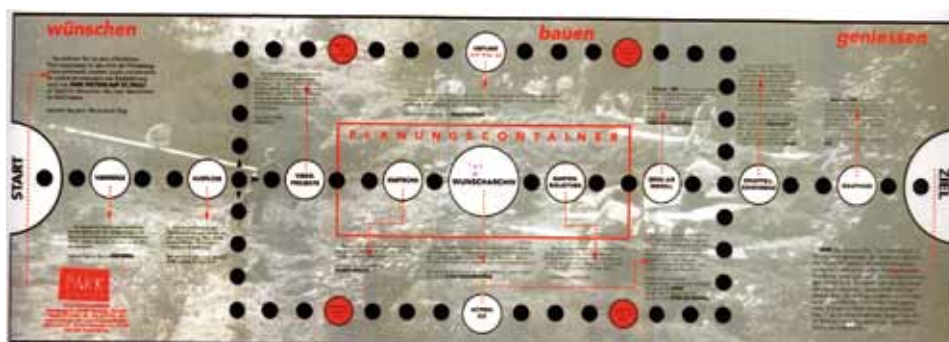
[92] Campaña contra la gentrificación *Park Fiction* [«Ficción de parque»], Hamburgo.
Dibujos y descripciones procedentes del *Archivo de deseos*.

principio carece por completo de medios. En la línea de las ideas situacionistas sobre la ciudad, el proceso se plantea como un juego, regido por principios de política prefigurativa. En vez de protestar, se organiza el deseo, fingiendo que se ha vuelto real. Comportándose como si ya se hallasen en un parque, los vecinos hacen picnics y barbacoas.

Un contenedor metálico de los usados en las obras se convierte en un *Contenedor de planificación móvil* que se va moviendo por el barrio para recoger ideas. En su interior guarda cuestionarios a rellenar, mapas, una cámara instantánea de fotos y un teléfono gratuito cuyo contestador automático recoge propuestas en cualquier momento del día o la noche. Diferentes materiales de dibujo y escultura conforman su *Oficina de plastilina*: los resultados de esta se vuelcan en un *Archivo de deseos* que guarda todo tipo de fantasías y proposiciones para el terreno, expresadas a través de dibujos [92], maquetas o descripciones. En el contenedor se ofrece ayuda artística para la tarea de dar forma a la ensoñación: «si no sabes o no quieres, tus ideas pueden ser dibujadas por artistas»⁵⁶.

Una pequeña biblioteca-filmoteca sobre parques proporciona inspiración a quien la necesite. Existe un *Kit de acción* que funciona como un pequeño estudio de planificación urbana portátil para plasmar deseos también fuera del contenedor. Se plantea además un proyecto de vídeo en el que los ciudadanos aprenderían a rodar, utilizando este medio como un instrumento más para el diseño del espacio. Un folleto explicativo plantea los distintos pasos como estadios de un tablero de juego, al final del cual se sitúa el éxito de la campaña [93].

⁵⁶ «Draft concept proposal», 1995, citado en el catálogo de la Documenta 11, Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11_Plattform 5: Exhíbiton. Catalogue*, Kassel, Hatje Cantz Publishers, 2002, pág. 447.



[93] *Park Fiction Game Board* [«Tablero de juego de Park Fiction»]. Folleto diseñado como un tablero de juego que explica las distintas fases y los diferentes elementos de la campaña, prefigurando su éxito final.

La preferencia por la fantasía como rectora del trabajo colectivo y la negación del modelo de las encuestas no son solo opciones estéticas. La propuesta del parque afirma que las encuestas promueven una forma de participación «errónea», «que comienza por proveer el marco en el que alguien puede participar, y en el que no puedes protestar respecto al resultado ya que, al fin y al cabo, participaste»⁵⁷. Por otra parte, se afirma una voluntad de alejarse de la noción del espacio público como un lugar de consenso y pacificación: «no queremos desarrollar un parque basado en las concesiones o en el voto mayoritario, sino que queremos hacer un parque en el que las contradicciones convivan unas junto a otras»⁵⁸.

Basándose en las ideas de la «producción de deseos» de Deleuze y Guattari⁵⁹, la campaña de *Park Fiction* acuña una suerte de lema poético: «los deseos abandonarán el apartamento y tomarán las calles».

Está implícita la idea de que, al abandonar el espacio privado, el deseo se vuelve política. Esta gestión de los asuntos colectivos a partir de las pasiones y la ensoñación voluntaria enlaza con la mejor tradición de la utopía.

El *Contenedor de planificación móvil* va a exponerse en diversos eventos artísticos, junto con la documentación del proceso de planificación del parque. En el catálogo de la muestra *Living as form* reflexionan acerca de cómo Park Fiction lleva a cabo una «estrategia de acumular capital cultural y después nivelarlo para obtener apoyo gubernamental»⁶⁰. Aunque este discurso funciona en un análisis a

⁵⁷ «Concept Proposal for Park Fiction», 1996, *Ibidem*, pág. 447.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985 y *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

⁶⁰ Nato Thompson (ed.), *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, Cambridge Mass., MIT Press, 2012, pág. 201.



[94] Christian Schäfer y Margit Czenki, *Multiplicity and Park Fiction* [«Multiplicidad y Park Fiction»], instalación en la Documenta 11, Kassel, 2002.

posteriori, lo cierto es que el rol de la Institución Arte no estaba planificado desde el principio.

En 2002 la Documenta 11 es comisariada por Okwui Enwezor, quien pretende realizar una muestra marcada por el punto de vista poscolonial. El discurso expositivo se relaciona con cuatro «plataformas» o conferencias internacionales desarrolladas anteriormente: *La democracia como proyecto inacabado* (Viena, entre el 15 de marzo y el 20 de mayo de 2001, y Berlín, entre el 9 y el 30 de octubre de 2001), *Experimentos con la verdad: sistemas jurídicos en vías de cambio y procesos de búsqueda de la verdad y de la reconciliación* (Nueva Delhi, entre el 7 y el 21 de mayo de 2001), *Créolité y criollización* (Santa Lucía, entre el 12 y el 16 de enero de 2002) y *Bajo la ocupación: cuatro ciudades africanas; Free Town, Johannesburgo, Kinshasa, Lagos* (Lagos, entre el 16 y el 20 de marzo de 2002). Florian Schneider, de Kein Mensch Ist Illegal ha participado en la primera plataforma, constituyendo un vínculo con la presentación del manifiesto antirracista durante la edición anterior. La gran exposición de la Documenta se considera una quinta plataforma.

El espacio Documenta Halle funciona como lugar de encuentro y diálogo, con obras de marcado carácter político y relacional. En este contexto, se



[95] Christian Schäfer, dibujo del *Archivo de deseos*, 1996. Imagen reproducida en el catálogo de la Documenta 11, Kassel, 2002.

exhibe una instalación de Margit Czenki y Cristoph Schäfer titulada *Multiplicity and Park Fiction* [«Multiplicidad y Park Fiction»]. En esta especie de archivo ordenado por temas se muestran fotos, diapositivas, mapas y cartas del proyecto. En la pared, un esquema muestra la interrelación de los agentes del barrio vinculados a las acciones [94]. En el contexto de la gran feria, este trabajo conecta con una importante tendencia hacia el arte público y social. Dentro del catálogo de obras, van a reproducirse algunos dibujos de Christian Schäfer [95].

Parece que la presencia de *Park Fiction* en Documenta es crucial para la victoria activista. El plan inmobiliario planteado por el Ayuntamiento de Hamburgo se frena poco después, y el parque comienza a construirse en 2005, a partir del trabajo conjunto de los vecinos con varios arquitectos paisajistas. Un picnic contra la gentrificación funciona como inauguración del nuevo espacio [96]. En la



[96] *Park Fiction*. Picnic de inauguración del parque en 2005.

página web de *Park Fiction* se describen los distintos elementos del parque que hoy existe en el barrio de Sankt Pauli:

La Isla del Jardín de Té, o la Isla de las Palmeras (basada en un dibujo que hizo un niño llamado Yusuf en 1997), tiene palmeras artificiales [...] y está rodeada por un elegante banco de cuarenta metros. Hay tres solariums al aire libre y un trozo de césped con forma de alfombra voladora, rodeado por un mosaico inspirado en la Alhambra [...]. Una palmera hecha de metal plano ha sido copiada del tiiovivo de la feria de Hamburgo. La *Arboleda de bambú del Político Humilde* y el *Jardín del Perro* (con el muy deseado árbol podado en forma de caniche) fueron realizados en 2005, junto con el *Prado-anfiteatro Abolition du Travail Aliéné* [«Abolición del trabajo Alienado»] [...], los jardines y el *Prado tartán con estampado de tulipán* de Nesrin Biguen. [...] La *Fuente de las Mujeres Pirata* y la casa en el árbol con forma de fresa no han sido todavía financiadas. Mencionamos esto como un ejemplo del daño que sufren los deseos si consigues estar *En la Cama con la Burocracia*⁶¹.

⁶¹ Traducción propia, en <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/2011/09/516.html> [consultado: 10/01/2015].



[97] Lils Ponger, *Piazza Kennedy, August 2001* [«Piazza Kennedy, agosto 2001»], serie fotográfica *Sommer in Italien* [«Verano en Italia»], que documenta la ciudad de Génova tras la contracumbre de 2001. Las imágenes se muestran en la Documenta 11, Kassel, 2002.

En la Documenta 11, la instalación sobre *Park Fiction* convive con muchas obras de intención política. A la gran exposición también ha sido invitado el grupo activista Raqs Media Collective, que presenta su proyecto *Opus Commons*. Por otra parte, muchos artistas van a presentar trabajos relacionados con las recientes movilizaciones. En el espacio de la Kultur Bahnhof, la artista austríaca Lisl Ponger expone una serie de fotografías tituladas *Sommer in Italien* [«Verano en Italia»], que documentan con un estilo frío y minimalista los distintos signos que la contracumbre de Génova y el asesinato de Carlo Giuliani han dejado en las calles de la ciudad. Grafitis y demarcaciones de las «zonas de no protesta» funcionan como huellas de la confrontación en las calles, que es contada de manera indirecta, a través de las marcas dejadas en el espacio [97].

En la que fue apodada como «documenta poscolonial» hay una gran multitud de obras que atacan al régimen de fronteras, en continuidad con las demandas que planteaba *Kein Mensch Ist Illegal*. Brian Holmes recuerda estar

asombrado al ver un tremendo espectro de obras precisas y emocionantes, cuyo tema principal era la opresión y el encarcelamiento o, con aún más frecuencia,

el sistema contemporáneo de fronteras. Las pretensiones activistas de un grupo experimental en 1997 y la acción directa de los movimientos sociales de hoy parecían ser justificados, extendidos, profundizados por prácticamente todas las obras de la inmensa exhibición. Buscando por todo el mundo, D11 encontró artistas que apoyaban la crítica formulada en la edición anterior⁶².

Sin embargo, en la propia puerta de Documenta va a producirse un desencuentro con un grupo artista. El mismo verano del campamento de Estrasburgo, la coalición No Border, junto con un grupo de gitanos en riesgo de deportación, va a convocar un encuentro frente al edificio principal de la muestra, auto proclamándose como la «Plataforma 6» de la Documenta.

La Publix Theatre Caravan es una caravana nómada de activistas performativos y mediáticos que forma parte de la red de No Border⁶³. El 1 de agosto de 2002 aparcan delante del Museo Friedericianum su vehículo, un dispositivo de intervención móvil con un laboratorio multimedia en el interior y una cafetería en el tejado.

La Publix Theater Caravan ha acudido a la Documenta poscolonial con la intención de transformar el espacio frente al museo en lo que llaman una *No Border Zone* [«Zona Sin Fronteras»]. Para ello realizan transmisiones de radio, entrevistan a los visitantes de la exposición y llevan a cabo varias acciones performativas⁶⁴.

A diferencia del lanzamiento del manifiesto de *Kein Mensch Ist Illegal*, esta vez el evento no forma parte del programa oficial. Al cabo de unas horas, los servicios de seguridad de la muestra aparecen en escena con intención de desalojar. En su texto «Liar's Poker» [«Póker mentiroso»], Brian Holmes describe de este modo las distintas reacciones:

Okwui Enwezor, director artístico de Documenta, llamó a Nueva York. La curadora Ute Meta Bauer y otros colaboradores y artistas apoyaron e intervinieron. Thomas Hirschhorn y otros artistas y trabajadores de la muestra discutieron apasionadamente acerca de las jerarquías de la Documenta y sobre el sistema de seguridad. Una noche intensa, en definitiva⁶⁵.

⁶² Holmes, *op. cit.*, pág. 88.

⁶³ La Publix Theater Caravan es un proyecto iniciado en 2001 por miembros del grupo de teatro activista vienés Volxtheater Favoriten, que a su vez parte de 1994. Véase Raunig, *op. cit.*, págs. 203-235.

⁶⁴ Véase Publix Theater Caravan, «Publix Theater Caravan Moves on to the Documenta in Kassel», *Noborder.org, International Bordercamp 19-28/07/2002- Strasbourg*, 2002. Disponible en: http://www.noborder.org/strasbourg/display/item_fresh.php%3Fid=138&lang=en.html [consultado: 25/08/2014].

⁶⁵ Gini Müller, «Transversal or Terror? Moving Images of the Publix Theater Caravan», *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), octubre de 2002, en http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/mueller01_en.htm, citado en Holmes, *op. cit.*, pág. 91.

Los miembros de la Publix Theater Caravan son identificados y, más tarde, expulsados. La disidencia se permite si figura en el programa. Cuando no es así, las constricciones institucionales de seguridad y burocracia imponen sus límites.

ENTRE EL PARASITISMO Y LA EXPERIMENTACIÓN INSTITUCIONAL

El crítico de arte Brian Holmes compara las relaciones entre la política y las instituciones artísticas con un póquer mentiroso. Así, afirma que cuando se habla de política en el mundo del arte siempre hay alguien que está mintiendo:

el artista tiene que hacer un *bluf*, mentir proclamando una falsa implicación política para poder vivir como un rey dentro del espacio neutro de la galería [*white cube*]. Si no, tiene que esconder su implicación política real para conseguir dinero, recursos y publicidad para desviarlos y que puedan ser usados por un movimiento social⁶⁶.

Para Holmes este juego lo hace posible el mito de la «autonomía» del arte, entendido en el sentido de una independencia respecto de los poderes fácticos. Sería este aspecto de independencia lo que buscarían los gestores de las instituciones artísticas al querer incluir la política en el espacio del arte. Así, o bien el artista *apolítico* se finge político para proporcionar una impresión de «autonomía», o bien el artista verdaderamente politizado lo oculta para no resultar amenazador y poder aprovecharse de la institución. Este modelo es binario, y plantea que la relación entre el activismo y la institución artística solo puede ser de parasitismo, y que o bien el activismo se aprovecha de la institución o la institución se aprovecha del activismo. Holmes continúa así: «la tentación entonces es dejar de jugar el juego (la solución anarquista) o simplemente explotar los recursos del museo usándolos para otros medios («pragmatismo mediático radical»)⁶⁷.

Según este modelo parasitario, el activismo podría obtener recursos económicos y visibilidad al participar en los eventos artísticos. Sin embargo, de acuerdo con este paradigma, los activistas deben tener cuidado respecto a un aprovechamiento de la institución, que intentaría utilizarles para generar una falsa sensación de apertura democrática. Entendiendo el museo como representante del Estado, los movimientos antagonistas insertos en su seno deberían tener precauciones

⁶⁶ Holmes, *ibidem*, pág. 85.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 92. El término del «pragmatismo mediático» proviene del teórico cultural y de nuevos medios Geert Lovink. Véase Geert Lovink, *Dark Fiber. Tracing Critical Internet Culture*, Cambridge, MIT Press, 2003.

respecto a su papel como actores que generarían una imagen espectacular de diálogo político, sustituyendo al debate real.

Por otra parte, algunas interpretaciones van a considerar que la incorporación de las prácticas activistas al museo necesariamente las vuelve estériles a nivel político, a través de la estetización. Esta idea parte de una oposición frontal entre institución y movimientos y también, en última instancia, entre arte y política. Marcelo Expósito critica las posturas de un modelo antitético que nos hablaría

de la aparente cooptación de las prácticas políticas o activistas por parte de las instituciones del arte, o del supuesto fomento institucional de un arte político que se entendería así como un fenómeno transitorio, instrumental a la mera reproducción del sistema del arte. Este lugar común adopta diversas formas que oscilan entre dos tipos de discurso que se sitúan uno al extremo del otro. En un extremo, desde el lado de la autonomía política, ese argumento se sostiene mediante la imagen clásica que representa a las instituciones sociales como dispositivos meramente destinados a la captura, estériles para cualquier práctica política experimental o abiertos a la experimentación con el único fin de explotar o cooptar. Desde el otro extremo, en el interior del sistema del arte, el argumento busca desprestigiar, sofocar o minusvalorar la aparición insoslayable de las articulaciones entre arte, política, activismo y comunicación que habían sido ampliamente vedadas en el seno de la institución artística durante el desierto de la contrarrevolución cultural postmoderna, entre las décadas de 1980 y 1990⁶⁸.

Fundamentalmente desde aquellos que están ligados al MACBA durante la dirección de Borja-Villel se ha desarrollado un discurso que lee las experiencias dentro de un proceso de experimentación institucional, que van a continuar en el Museo Reina Sofía a partir del año 2008. Para Jorge Ribalta, los proyectos del MACBA

contribuyeron a un nuevo imaginario político del campo institucional, que entonces era aún de difícil articulación. Era posible empezar a pensar en un nuevo espacio institucional que rompiera las geometrías tradicionales del contrato social a través de las formas inéditas de alianza y colaboración asimétrica entre los movimientos antiinstitucionales y el Museo. Y ello sin que los procesos sociales fueran estetizados o desactivados, sino generando un espacio colaborativo de nuevo cuño en el que el Museo empezaba, en cierto modo, a formar parte de las luchas sociales mismas. De este modo, la crítica institucional alcanzaba una nueva dimensión⁶⁹.

⁶⁸ Expósito, 2009, *op. cit.*, pág. 25.

⁶⁹ Ribalta, 2009, *op. cit.*, pág. 239. Véase también Marcelo Expósito, «Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros», pág. 41. Disponible en: http://marceloexpósito.net/pdf/expósito_abajolosmurosdelmuseo.pdf [consultado: 28/08/2014].

La inclusión de los recientes colectivos de arte activista en el museo se sitúa así dentro de la tradición del arte como transgresión. Sin embargo, al incluir a exponentes de los propios movimientos sociales, la institución pública plantea la cuestión de su posible condición de espacio público abierto a la confrontación⁷⁰. Como hemos visto, ello es cierto sólo en parte: situar la disidencia dentro de un gran espacio institucional implica moverse dentro del terreno de la contradicción.

Estas prácticas pueden interpretarse como una suerte de nuevo entrismo, que trata de cambiar las instituciones desde dentro. Los gestores del MACBA lo ven como una deriva instituyente, una evolución organizativa del movimiento de movimientos⁷¹. Ribalta se refiere a la necesidad de reinventar las instituciones para llevar a cabo el cambio político:

El gran interrogante de nuestro tiempo es cómo hacer la transición de una cultura de la resistencia a una cultura de la gestión, cómo traducir las experiencias artísticas y sociales radicales de los últimos años en una forma de gestión eficaz, que no pierda el potencial transformador⁷².

Marcelo Expósito recalca cómo las experimentaciones institucionales con los movimientos siempre se basan en las tensiones sostenidas, entre la negociación y el conflicto, pero «no pueden considerarse meramente cooptadas desde el momento en que tienen lugar oscilando entre el interior y el exterior de la institución»⁷³. Dependerá, como siempre, de la experiencia de los ejemplos concretos.

En los casos que aquí hemos visto, no parece aventurado afirmar que, en general, el encuentro con la institución ha provocado una renovación de las redes de los movimientos sociales de la que surgen nuevas ideas y campañas.

⁷⁰ Frente a la historización de Las Agencias en la que se traza una oposición entre activistas y museo, Expósito recalca lo que ve como una valentía del modelo MACBA, que se desarrolla en lo que sería un contexto artístico español marcado por el posmodernismo más conservador. Asimismo, el artista recuerda también «presiones de la policía, de la Delegación del Gobierno, informes de la policía secreta y presiones de los *capitostes* de cultura de Ayuntamiento y Generalitat». Marcelo Expósito, conversación con la autora, 25/08/2014.

⁷¹ Para Expósito, forman parte del mismo relato: afirma que «se podría demostrar que, en lo que se refiere al ciclo actual de conflictos, las formas de experimentación institucional artísticas y las políticas autónomas de movimiento han compartido, casi desde el inicio, articulaciones e intentos de traducción de las unas a las otras. Si la irrupción zapatista de 1994 se puede entender como un verdadero Big Bang de las resistencias contra la globalización neoliberal, documenta X —celebrada [...] muy poco después, en 1997— se podría considerar su equivalente en lo que respecta a las experimentaciones institucionales que han buscado justamente politizar los relatos hegemónicos sobre la modernidad artística y el trayecto histórico del arte de vanguardia. [...]». Expósito, 2009, *op. cit.*, pág. 25.

⁷² Ribalta, 2009, *op. cit.*, pág. 257.

⁷³ Expósito, 2009, *op. cit.*, pág. 25.

El manifiesto *Kein Mensch Ist Illegal*, presentado en la Documenta X, va a suponer el arranque de una importante coalición de grupos antirracistas que en los años siguientes va a protagonizar múltiples movilizaciones de gran fuerza simbólica.

Las Agencias inicia el primer nodo de Indymedia en Barcelona, fabrica una serie de objetos que van a ser utilizados en movilizaciones posteriores y sirve para renovar los lenguajes del activismo en la ciudad, generando un entorno que, de manera indirecta, va a inspirar proyectos activistas tan influyentes como Yomango.

La instalación de Christoph Schäfer y Margit Czenki en la Documenta parece que ayuda al éxito del proyecto urbanístico vecinal *Park Fiction*. No sucede así con el desencuentro entre el equipo de seguridad de Documenta y la caravana activista Publix Theater Caravan. Sin embargo, leyendo con atención los relatos, parece que en estos momentos se trata más de un problema de los protocolos de seguridad que de una postura por parte de los organizadores, quienes defienden a los activistas.

Probablemente las buenas experiencias tienen que ver con la razón sencilla de que movimientos sociales que normalmente carecen de dinero obtienen visibilidad y recursos. Quizás porque el contexto artístico activa las expectativas imaginativas, potencia que los activistas tengan que pensar en términos primordialmente simbólicos, comunicativos, visuales e incluso objetuales (recordemos el diseño activista llevado a cabo en Las Agencias). Asimismo, plantea la necesidad de interactuar con un público que no está necesariamente ligado al entramado de los movimientos disidentes.

Por otra parte, la presencia institucional puede favorecer los conflictos internos respecto a la autoría y la «apropiación» de la misma. Al situarse dentro del museo, movimientos que quieren ser colectivos van a tender a ser asociados con personalidades concretas, que adoptan implícita y parcialmente el rol social del «Artista», creador individual de los trabajos⁷⁴.

Ello quizás se relacione con el hecho de que el contacto con la institución suele producirse a través de la mediación de personas que se mueven simultáneamente en el entorno activista y en el contexto de la «alta cultura». Algunas de ellas serían Florian Schneider, Marcelo Expósito, Brian Holmes, Jordi Claramonte o Christoph Schäfer. Pese a que cada uno de estos personajes tiene una trayectoria y una serie de peculiaridades, su existencia tiene que ver más con un movimiento sistémico, en el cual el museo comienza a dar visibilidad a los cruces entre el arte y la producción autónoma.

Esta evolución del sistema del arte se inserta en el proceso de progresiva apertura del terreno artístico que lleva fraguándose desde la modernidad. Desde el

⁷⁴ Se trata de una cuestión que ya vimos en el capítulo anterior y que parece intensificarse cuando entra en juego la institución del museo.

museo, la inserción del activismo tiene que ver con una reflexión sobre los límites de la institución⁷⁵, y una voluntad de redefinir y ampliar sus funciones. En el fondo es el mismo asunto que desde hace más de un siglo ha impulsado tantas iniciativas artísticas: el intento utópico de fundir arte y vida y la voluntad de encontrar una función política del arte, ligándolo a los procesos de cambio social.

En cualquier caso, no se puede ignorar que la inclusión del activismo creativo en el museo inevitablemente propicia la aparición de juicios de valor propios del arte, como es el baremo de la «calidad». Sin embargo, la valoración de las obras aquí discutidas pasa por su sentido híbrido, que las sitúa como un género peculiar. En él, priman la importancia concedida al contexto político y la voluntad viral (que busca la replicabilidad y la expansión de las prácticas) más que la posibilidad de una buena elaboración «formal». Sin embargo, la cuestión resulta más confusa cuando los movimientos entran en la institución artística, dialogando inevitablemente con las obras que allí se albergan. También los artistas más consagrados parecen fijarse en las prácticas de la protesta, incorporando en su trabajo múltiples elementos y demostrando la naturaleza porosa de la relación entre los dos ámbitos.

⁷⁵ Para Jorge Ribalta estos límites son «por un lado, la noción misma de representación y, por otro lado, las formas administrativas y organizativas a las cuales el museo está sujeto como pieza de una estructura estatal más amplia». Ribalta, 2009, *op. cit.*, pág. 257.

CAPÍTULO VI

Huellas y ecos: los movimientos sociales como referente para el arte

Avanzando en el trayecto que va desde los movimientos sociales hasta el arte, este sexto capítulo se sitúa ya en el territorio del Gran Arte, gestado en las escuelas de bellas artes e inserto en el sistema de galerías y museos. La presente sección recoge muchos temas que han sido tratados en los capítulos previos, pero los retoma a partir de su interpretación por parte de distintos artistas. Si antes hemos visto cómo el activismo en cierto modo adopta formas artísticas, desde el «otro lado», aquí analizamos *cómo también el arte utiliza formas estéticas y modos de proceder que provienen del activismo*.

El presente capítulo se ocupa, de nuevo, de varios casos de estudio. Al inicio del texto, quedan esbozadas tres formas distintas de entender el influjo de los movimientos sociales: en cuanto a la *temática activista*, respecto a la adopción de *estéticas de protesta* y a partir de la incorporación de *modos de proceder* propias del activismo. Después de establecer esta categorización de asuntos que están interrelacionados, se pasa al análisis de ejemplos concretos.

El primer epígrafe se centra en el artista británico Jeremy Deller, quien en 2001 realiza una reescenificación del enfrentamiento de 1984 entre la policía de Margaret Thatcher y los mineros ingleses que terminó con la derrota del movimiento obrero. Después se examinan los gestos de gratuidad performativa en la obra del colectivo como N55, para a continuación pasar al análisis más detenido del proyecto *Ararat* del colectivo Stalker, que implica la okupación de parte de un edificio romano en 1999. La última parte del capítulo se ocupa del artista inglés Nils Norman, quien, fundamentalmente en la segunda mitad de los años 90, realiza una serie de maquetas y planos pseudoarquitectónicos de carácter evocador y narrativo que recogen las arquitecturas informales del movimiento anticarreteras británico.

Cada uno de estos casos de estudio presenta una aproximación diferente a la utilización de lo que hemos llamado la iconografía de protesta. Sin embargo, en todos ellos se da una plena inserción de las obras dentro del sistema artístico.

La cuestión de la influencia de la protesta sobre la creación artística ha sido muchas veces enunciada, pero apenas ha sido explorada de manera sistemática. Su estudio, sin embargo, puede arrojar luz acerca de las relaciones contemporáneas entre arte y política a partir de los movimientos extraparlamentarios. Abordando el trabajo de artistas reconocidos, esta sección sirve como un puente que conduce a los siguientes capítulos de la Tesis Doctoral, que ya transitan por el terreno consensual de lo que en esta sociedad está validado como «Arte».

FORMAS DE INCORPORACIÓN DEL ACTIVISMO EN EL ARTE: TEMAS, ESTÉTICAS Y MODOS DE PROCEDER

Brian Holmes termina su artículo «Póquer mentiroso» con una serie de reflexiones en las que compara la creatividad del Arte que se situaría en los museos y la del activismo:

Ahora, las mayores innovaciones simbólicas están teniendo lugar en procesos autoorganizados, que se desarrollan fuera del marco artístico. Y es a partir de la referencia a estos ámbitos externos [del activismo como], toman su significado las obras más concentradas, compuestas y autorreflexivas del museo¹.

Holmes aquí no solo parece sugerir una implícita superioridad de la creatividad activista, sino también que la influencia de los movimientos sociales en la esfera del arte es un fenómeno de carácter unidireccional. Lo cierto es que las relaciones entre el arte y la protesta van a ser mutuas. Si, como ya hemos visto, algunos activistas adoptan formas que provienen del arte y a menudo silencian esta referencia, también algunos artistas evitan aludir a las prácticas políticas concretas que influyen en su trabajo. Boris Groys habla de cómo, en un sentido amplio,

el arte de hoy es social y político a un nivel puramente formal, porque reflexiona acerca del espacio de asamblea y la formación de comunidad, independientemente de si el artista concreto tiene o no un mensaje político en mente².

¹ Brian Holmes, «Liar's Poker», en Brian Holmes, *Unleashing the Collective Phantom*, Nueva York, Autonomedia, 2008, pág. 93 [primera publicación como «Liar's Poker: Representation of Politics/Politics of Representation» en *Springerlin*, enero del 2003. Disponible en: http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en [consultado: 01/02/2015].

² Traducción propia. Boris Groys, *Art Power*, Cambridge Mass., MIT Press, 2008, pág. 182.



[98] Fotogramas de la película de Dario Azzellini y Oliver Ressler, *Disobedienti* [«Desobedientes»], 2001.

De forma muy concreta, durante de los años 90 y 2000 diversos creadores van a beber de las fuentes visuales y conceptuales del activismo. Se trata de una influencia muy clara, que va más allá de la adopción de un lenguaje y de ciertas iconografías.

La forma más sencilla de establecer esta conexión podría situarse en la *temática activista*, o en cómo los artistas se refieren a momentos de movilización concretos. La historia del arte muestra una extensa tradición de representación de la acción política en la que destaca la producción pictórica ligada a la Revolución francesa. En muchos casos, la temática activista tiene que ver con la implicación personal de los creadores: algunos ejemplos contemporáneos relacionados con las nuevas oleadas de movilización son el alemán Oliver Ressler con films como *Disobedienti* (con Darío Azzellini, 2001), sobre el colectivo de los Tute Bianche [98], o el español Marcelo Expósito (involucrado en el proceso de Las Agencias y de Yomango), con películas como *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), acerca del Carnaval Contra el Capital de Reclaim the Streets, o *Tactical Frivolity + Rythms of Resistance* [«Frivolidad táctica + Ritmos de Resistencia»] (con Núria Vila, 2007),



[99, 100] Dos de las fotografías de la serie de Allan Sekula *Waiting for Teargas* [«Esperando al gas lacrimógeno»], 1999-2002. Las imágenes son tomadas durante la contracumbre de Seattle de 1999.



[101] Thomas Hirschhorn, *Wirtschaftslandschaft Davos* [«Paisaje económico de Davos»], Kunsthalle de Zúrich, 2001.

en torno al «bloque rosa»³ de la contracumbre de Praga [49]. En *Waiting for Teargas* [«Esperando al gas lacrimógeno»] (1999-2002), el escritor y crítico Allan Sekula muestra a personas inmersas en un ambiente de guerra a través de una serie de hermosas fotografías tomadas durante la contracumbre de Seattle [99, 100]. Sekula, por su parte, será uno de los artistas invitados a participar en el proyecto de Las Agencias en el MACBA⁴.

La temática activista suele implicar un cierto grado de incorporación de *estéticas de protesta*, recogiendo los lenguajes visuales y simbólicos de los movimientos sociales. La maqueta de Thomas Hirschhorn *Wirtschaftslandschaft Davos* [«Paisaje económico de Davos»] (2001), que se expone en el Kunsthalle de Zúrich cuando el artista gana el premio *Young Swiss Art* [«Joven arte suizo»], muestra el valle suizo fortificado ante las protestas contra el Foro Económico Mundial, en un momento en el que todavía se encuentra en apogeo el movimiento de movimientos [101].

De una manera que a veces puede resultar formalista, multitud de creadores realizan variaciones en torno al formato de la pancarta, que generalmente reinter-

³ Hablamos sobre este grupo en el segundo capítulo del presente trabajo.

⁴ Véase el capítulo V de esta Tesis Doctoral.



[102] Philippe Parreno, *No More Reality* [«No más realidad»], vídeo mostrado por primera vez en la exposición *No Man's Time*, 1991.

pretan en un sentido poético, ambiguo o perturbador. En muchas ocasiones, las formas estéticas de la protesta se ven despojadas de su sentido político original, y adquieren otros significados.

Esto sucede también respecto a la incorporación de *modos de proceder*, que se vuelve especialmente importante a la luz de las artes expandidas. Escenificar una protesta cuyo sentido es artístico puede ser la manera más evidente de mostrar una influencia que va más allá de la utilización de imágenes o de temas, y que pasa a incorporar también los modos performativos del activismo. Un ejemplo hermoso y totalmente despolitizado es la manifestación de niños organizada por Pierre Huyghe en 1991, cuyo vídeo se muestra en el contexto de la exposición *No Man's Time* [«Tiempo de ningún hombre»] comisariada por Eric Troncy. La acción grabada por Parreno muestra a un grupo infantil con pancartas exigiendo el fin de la realidad [*No More Reality*], en un gesto lírico que parece reclamar la primacía de la imaginación [102].

La situación de temáticas, estéticas o prácticas que provienen de los movimientos sociales dentro de las instituciones del arte siempre va a alterar su sentido político, enmarcándolos en un terreno de agencia muy distinto. El significado de estos cambios varía enormemente según las obras y los artistas, por lo que, de nuevo, conviene recurrir a los casos concretos.

*A recreation of something that was essentially chaos*⁵.

Desde principios de los años 90 el artista británico Jeremy Deller desarrolla una obra que muestra un profundo interés por la cultura popular y la creatividad que las personas ejercen en relación con ella⁶. Probablemente su interés por lo político ha de situarse desde este prisma, en el que las campañas políticas, la acción colectiva y sus imágenes forman parte del complejo universo de la cultura popular vernácula.

En repetidas ocasiones Deller se ha referido a una temprana influencia de la huelga de los mineros de mediados de los ochenta y la escena *rave* británica⁷. Su película de escenas londinenses titulada *Jerusalem* [«Jerusalén»] (1993) muestra imágenes de festivales gratuitos y del movimiento anticarreteras. Una de las secuencias está filmada durante una campaña del movimiento anticarreteras, de la cual había formado parte la okupación de Claremont Road [103]:

La imagen de activistas trepando al otro lado de un muro fue tomada en las protestas contra la carretera M11, a principios de los años 90. Fui a aquella protesta y la grabé. Estaba demasiado asustado como para saltar la valla, así que simplemente filmé a la gente trepando y siendo detenida⁸.

En 1997 Deller realiza *The History of the World* [«La historia del mundo»], un gráfico lúdico sobre la historia inglesa de los años 80 y 90 que explora «las relaciones entre la política y la cultura popular»⁹ [104]. En este esquema, la música popular de las bandas de metal y percusión de los ochenta se conecta con la música popular de las *raves* de los 90 a partir de un mismo entorno popular de ocio y de contestación ligado a la clase trabajadora.

De este mapa conceptual va a surgir un curioso experimento musical: en la obra *Acid Brass* (1997) bandas populares de metal y percusión van a interpretar partituras de música electrónica, generando ambientes de fiesta extática y humorística [105]. Para Deller este trabajo tiene especial importancia, pues le hace darse cuenta de que no es necesario producir objetos en un sentido tradicional:

⁵ Jeremy Deller, *The English Civil War Part II, Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Londres, Artangel Publishing, 2001, pág. 7.

⁶ En este sentido resulta paradigmático su *Folk Archive* [«Archivo Popular»], en el que, junto con el artista Alan Kane, recoge ejemplos de arte popular británico.

⁷ Ralph Rugoff, «Middle Class Hero», en Jeremy Deller, *Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, pág. 20.

⁸ Traducción propia. Jeremy Deller, citado en *ibidem*, pág. 32.

⁹ Jeremy Deller, en M. Higgs y J. Deller, «In Conversation», en Deller, 2012, *op. cit.*, pág. 189.



[105] El gráfico va a dar lugar al proyecto *Acid Brass* (1997), en el que bandas populares de instrumentos de metal interpretan partituras de *rave*. En la imagen puede verse un concierto en el Regents Park de Londres, 2006.

«podía hacer este tipo de eventos, hacer que pasasen cosas, trabajar con gente y disfrutarlo [...] Había sido liberado un grupo de metales y percusión»¹⁰.

El teórico cultural Stuart Hall señala que a partir de este momento «la gente —a menudo en grandes números— está en el centro de muchos de sus proyectos»¹¹. En ese sentido, quizás su trabajo más importante es *The Battle of Orgreave* [«La batalla de Orgreave»] (2001). En esta obra, Jeremy Deller va a explorar un acontecimiento vinculado a la tradición británica de protesta y conflicto político. «La batalla de Orgreave» es una expresión comúnmente utilizada para referirse a los hechos del 18 de junio de 1984, cuando el sindicato nacional de mineros organizó un piquete masivo para paralizar la planta de Orgreave. Empleando técnicas nuevas de represión, la policía llevó a los huelguistas a un prado cercano, donde fueron rodeados por todos los flancos y se produjo un sangriento enfrentamiento que resultó clave para la derrota del sindicalismo británico.

¹⁰ Traducción propia. Jeremy Deller, en *ibidem*, pág. 66.

¹¹ Stuart Hall, «Jeremy Deller's Political Imaginary», en Deller, 2012, *op. cit.*, pág. 83.



[106] Orgreave, lugar en el que se desarrolla el conflicto inicial entre los mineros en huelga y la policía de Thatcher, así como la reescenificación del mismo que realiza el artista Jeremy Deller en 2001, con el título de *The Battle of Orgreave* [«La batalla de Orgreave»]. Imagen de Deller.

En 1995 Deller había hecho un póster anunciando una falsa reescenificación del conflicto de 1984. La representación sería llevada a cabo por la sociedad de recreaciones históricas Sealed Knot [«Nudo Cerrado»]¹². En este cartel, el evento toma el título de *La Guerra Civil Inglesa (segunda parte)* [The English Civil War (Part II)], y se anuncia con un lenguaje propio de los torneos de caballerías: «la sangrienta batalla de Orgreave» implicaría el choque entre «las Tropas del Rey a Caballo» y «los Rebeldes de Espalda Desnuda venidos desde el Norte»¹³. En aquel momento, el póster es solo una broma, que forma parte de los múltiples anuncios ficticios que el artista realiza en esa época. Sin embargo, cinco años más tarde, una agencia independiente llamada Artangel¹⁴ va a ofrecerse a pagar la realización del proyecto.

El 17 de junio de 2001 Jeremy Deller va a organizar la reescenificación en la zona británica de Orgreave (South Yorkshire). La repetición teatralizada de *La*

¹² Véase la página web de esta sociedad, que no es ficticia, y que desarrolla reescenificaciones en Inglaterra: <http://www.thesealedknot.org.uk> [consultado: 23/08/2014].

¹³ Rugoff, en Deller 2012, *op. cit.*, pág. 16.

¹⁴ Véase <http://www.artangel.org.uk> [consultado: 24/08/2014].



[107] Algunos de los mineros que participaron en la confrontación participan ahora en la reescenificación. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001.

batalla de Orgreave se sitúa casi en el mismo enclave donde diecisiete años antes había tenido lugar la confrontación [106]. El elenco de «actores» está compuesto por personas procedentes de unas cuarenta sociedades de reescenificaciones históricas, que forman parte de un fenómeno común en Inglaterra. Junto a ellos «actúan» unos doscientos mineros que habían participado del conflicto original [107]. El grupo va a ser coreografiado por Howard Giles, quien es experto en este tipo de teatralidad. Cada uno de los reescenificadores recibe una paga diaria y, pese a disponer de un cierto margen de improvisación, todos han de seguir unas instrucciones delimitadas de manera precisa¹⁵ [108, 109, 110, 111].

La implicación de los mineros «originales» recuerda a las estrategias veristas utilizadas por cineastas como Sergei Eisenstein. Sin embargo el hecho de que la amplia mayoría de los «actores» sean miembros de sociedades históricas añade un

¹⁵ La paga diaria es de ochenta libras, y en las instrucciones el trabajo se especifica así: «Requeriremos una actitud profesional y la voluntad de atenerse a un guión acordado. Es necesario atenerse a un código de vestimenta y tener el aspecto que requiere el papel... También se pedirá la firma de un contrato estándar que servirá como prueba de identidad para acceder al lugar y para el pago» (traducción propia). *Orgreave, Re-enactment*, 16-17 de junio de 2001: «Notes for Participants», en Deller, 2001, *op. cit.* pág. 154.



[108] Jeremy Deller, *The Battle of Osgreave*, 2001.



[109] Jeremy Deller, *The Battle of Osgreave*, 2001.



[110] Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001.

punto de distanciamiento e incluso de ironía *kitsch*¹⁶. Para Claire Bishop, la convergencia de ambos grupos elude una lectura clara en términos de clase, y «fuerza una convergencia difícil entre aquellos para los que la repetición de los eventos era traumática y aquellos para los que suponía una evocación estilizada y sentimental»¹⁷.

Deller afirma no haber querido curar ningún trauma, sino más bien volver a abrir las heridas¹⁸: «[s]iempre lo he descrito como desenterrar un cadáver y darle

¹⁶ Respecto a las condiciones técnicas de la obra, Bishop señala cómo «al nivel de producción, [...] los reescenificadores de batallas eran esenciales para lograr el éxito dramático y técnico de la reperformance» (traducción propia). Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, pág. 33.

¹⁷ Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 33. Bishop cita a Deller cuando este relata cómo «muchos de los miembros de las sociedades de reescenificación estaban aterrorizados de los mineros. Obviamente, durante los años 80 se habían creído lo que habían leído en la prensa y tenían la idea de que los hombres con los que iban a trabajar en la reescenificación serían directamente *hooligans* o revolucionarios» (traducción propia). Deller, citado en Slyce, «Jeremy Deller: Fables of the Reconstruction», pág. 76, citado en Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 33.

¹⁸ Jeremy Deller afirma: «No estaba interesado en curar las heridas de la huelga, tal y como algunos han especulado o escrito; más bien quería reabrir las heridas si acaso, y los mineros que participaron en la reescenificación lo sabían, ya que siempre formaba parte de nuestras discusiones». En Deller y Higgs, *op. cit.*, pág. 190.



[111] Montaje de imágenes de *The Battle of Orgreave*, 2001.

un post mórtem adecuado, o como la reescenificación de un crimen de mil personas»¹⁹.

La acción se lleva a cabo en un espacio ambiguo entre lo real y la representación cuyo equilibrio precario será velado por el propio Deller a lo largo del proceso:

durante la preparación final de *La batalla de Orgreave* (2001) hubo un intento de golpe por parte de los miembros de las sociedades de reescenificación, que estaban preocupados de que el evento degenerase —o ascendiese, dependiendo de cómo se mire— convirtiéndose en una confrontación real. En un ensayo de vestuario algunos se habían sentido amenazados por el entusiasmo de los antiguos mineros al interpretarse a sí mismos, así que tuvimos que aplacarles mezclando a aquellos que hacían de mineros con los que hacían de policías. En cierto sentido tenían razón: la emoción desplegada por los antiguos mineros durante aquel día nunca tendría lugar en una reescenificación normal. Si un reescenificador o un antiguo minero se hubiese dejado llevar, podría haberse abierto el infierno²⁰.

En 2001, a diferencia de lo que sucedió con el espectáculo televisado en el que se convirtió la batalla en 1985, esta vez los espectadores no contemplan la escena por la televisión, tal y como el propio Deller recuerda haberla visto²¹, sino que, en una extraña simetría, prácticamente el mismo número de personas que aquellas que están actuando contempla la reescenificación in situ, desde la pequeña perspectiva que les otorga una colina [112].

El ambiente allí es festivo: hay una banda de música, puestos de comida y plantas y un intervalo musical entre los dos «actos» de la batalla, durante el cual se pueden escuchar grandes éxitos de los años ochenta. Esta aparente paradoja entre la tragedia recreada y el ambiente lúdico resalta el carácter artificioso de la escena, y parece sugerir el sentido espectacular de todo acto político. Por otra parte, este contraste enlaza con algunas constantes de la obra de Deller, como son la reunión del conflicto y el disenso en el marco de lo popular, o el uso de la paradoja, generando una suerte de «surrealismo social»²². El comisario Ralph Rugoff señala cómo en su trabajo el artista, «en vez de conjurar visiones de una sociedad armónica, [...] sistemáticamente hace que confluyan valores que chocan entre sí de manera perturbadora y disruptiva.»²³. La importancia de la música también puede relacionarse con la conexión entre música popular y política que Deller había trazado en su *History of the World* de 1997.

¹⁹ Jeremy Deller en *ibidem*, pág. 98.

²⁰ Jeremy Deller, en Higgs y Deller, *op. cit.*, pág. 189.

²¹ Deller asegura que recuerda con claridad haber visto las noticias en la BBC cuando era un adolescente. Rugoff, «Middle Class Hero», en Deller 2012, *op. cit.*, pág. 16.

²² Rugoff, en Deller 2012, *op. cit.*, pág. 18.

²³ *Ibidem*.



[112] Espectadores asistiendo a la escenificación de *The Battle of Orgreave*, Orgreave, 2001.

En general, podría afirmarse que las dimensiones folclóricas del evento contribuyen a situar la represión policial de los mineros por parte de la policía de Margaret Thatcher como un elemento más de la «inglesidad», como lo son los pasteles, los *hits* musicales de los ochenta o las sociedades históricas. Después de la violenta derrota del movimiento obrero, en Inglaterra se instala definitivamente el régimen neoliberal que será uno de los legados del gobierno de Thatcher. Dentro de un proceso más amplio, Orgreave puede verse como un momento simbólico para la identidad nacional, el cambio sistémico hacia un nuevo orden. El escritor David Gilbert señala asimismo que la derrota del movimiento obrero en Inglaterra es también la derrota de su lenguaje de protesta²⁴. En los años 90 los lenguajes de la disidencia van a estar más próximos a otra cultura juvenil, con sus propias músicas y estéticas²⁵.

²⁴ «Hay más coincidencias entre el lenguaje de [la Huelga General] de 1926 y la movilización de 1984 que entre 1984 y hoy. Se trata de una medida de la derrota sufrida por el proletariado organizado de los años 80 el hecho de que el propio lenguaje usado para expresar sus luchas ahora parezca extraño y anacrónico incluso en una sociedad igualmente marcada por las desigualdades en riqueza y poder» (traducción propia). David Gilbert, «Review of Jeremy Deller, *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1684-85 Miners' Strike*», *Oral History*, vol. 33, núm. 1, primavera 2005, pág. 105, citado por Claire Bishop, 2012, *op. cit.*, nota 77, pág. 294.

²⁵ Véase los capítulos I y II de este trabajo.

La batalla de Orgreave va a tener otros tres proyectos asociados, relacionados entre sí en lo que supone una amplia exploración del conflicto desde distintos puntos de vista²⁶. La reescenificación funciona como hilo conductor de una película documental homónima dirigida por Michael Figgis en ese mismo año²⁷, que recoge el trabajo de Deller y recopila testimonios de los implicados, denunciando la manipulación televisiva que tuvo lugar en su momento. El film va a llegar a un amplio público a través de su emisión televisiva en Channel 4.

En 2002, con el título *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike* [«La Guerra Civil inglesa, segunda parte: relatos personales de la huelga minera de 1984-85»], Jeremy Deller publica un libro de historia oral que recoge testimonios de aquellos mineros cuya lucha fue violentamente desactivada por el gobierno de Margaret Thatcher.

Por último, una instalación de 2004 muestra un archivo de cultura material bajo el título *The Battle of Orgreave Archive [An Injury to One is an Injury to all]* [«El Archivo de La batalla de Orgreave (Herir a uno es herirnos a todos)»], y que será comprado por la Tate ese mismo año²⁸ [113]. La historiadora del arte Claire Bishop recalca que, frente a la claridad ideológica que tienen la película, el libro y el archivo, la escenificación de la batalla propiamente dicha presenta un carácter mucho más ambiguo. En gran medida, ello tiene que ver con el potenciamiento de las tensiones entre presentación y representación, entre la realidad y el espectáculo banalizado.

Deller no parece querer generar una interpretación unívoca. El artista afirma que para él «ser llamado un *artista político* supone el beso de la muerte, ya que sugiere una postura fija o dogmática como la de un político [profesional]»²⁹.

La obra de Deller reflexiona acerca de asuntos políticos a través de la ambigüedad, sugiriendo múltiples lecturas posibles. Sin embargo, no todos los artistas tienen esta forma de aproximarse al conflicto político. En otros casos, la implicación con las formas de los movimientos parece querer adoptar un lenguaje claro, sencillo y explícitamente comprometido. Pero situarse en el ámbito del arte, y estar firmados por artistas, siempre otorga a los proyectos fuertes peculiaridades frente a aquellos «equivalentes» activistas que les sirven de referencia.

²⁶ Claire Bishop señala cómo una de las particularidades de esta obra va a estar en su carácter múltiple, que implica distintos enfoques y formas de recepción. Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 32.

²⁷ Michael Figgis, *The Battle of Orgreave*, Artangel-Channel 4, Inglaterra, 2001. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> [consultado: 24/08/2014].

²⁸ Véase <http://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185> [consultado: 17/10/2014].

²⁹ Jeremy Deller, en Higgs y Deller, *op. cit.*, pág. 189.



[113] Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave Archive [An Injury to One is an Injury to all]* [«El Archivo de la batalla de Orgreave [Herir a uno es herirnos a todos]»], 2004.

ECONOMÍAS ALTERNATIVAS: N55

En 1994 se forma el colectivo artístico N55. Su nombre está tomado de la latitud de Copenhague y de una dirección postal de esta misma urbe, donde comparten un piso los miembros fundadores del grupo³⁰: allí van a realizar actividades

³⁰ Quienes inician N55 son las artistas Rikke Luther y Cecilia Wendt, junto con la pareja formada por Ion Sørvin e Ingvil Aarbakke. Los cuatro trabajan juntos hasta 2003, cuando Luther y Wendt abandonan el grupo. Cuando Ingvil Aarbakke muere de cáncer en 2005, Ion Sørvin conserva el acrónimo, con el que continúa firmando su producción. En los años que siguen, colabora con diversas personas, aunque solamente se han convertido en miembros oficiales del grupo el diseñador y músico Oivind Alexander Slaatto (quien actualmente parece haberlo abandonado) y, a partir de 2008, el artista y arquitecto Sam Kronick. A partir de 2004, Luther y Wendt fundan el proyecto artístico *Learning Site*, cuya práctica utópica está tan íntimamente relacionada con la de N55 que en ocasiones cuesta distinguirlos. Véase <http://learningsite.info> [consultado: 14/09/2011].

culturales que parten de su vida cotidiana. En un principio N55 va a llevar a cabo una labor sistemática de diseño de artefactos útiles basados en el principio del «hazlo tú mismo»: desde una silla hasta una cama, pasando por una depuradora de aire o una piscifactoría. Estos trabajos, fuertemente influenciados por modelos de los años 60, son compartidos a partir de manuales de instrucciones. Sus formas van a abarcar cada vez más funciones vitales, y desembocarán en la construcción de todo un entorno habitable en la zona portuaria de Copenhague³¹.

A partir de 2001 N55 comienza una serie de proyectos que buscan compartir lugares y recursos. En 2002, *ROOMS* [«Habitaciones»] ofrece «acceso a habitaciones [...] para dormir, cocinar, leer, encontrarse, fabricar objetos, etc.»³². Algunas de estas salas van a tener un espacio temporal en centros artísticos. De nuevo, aquí pueden encontrarse afinidades con prácticas propias del movimiento okupa, o con la hospitalidad en red de sistemas como el *couch surfing*³³. Sin embargo, la obra no plantea la posibilidad de cubrir carencias graves como, simplemente, tener un lugar donde vivir. Quizás este enfoque tiene que ver con el contexto de los países de la Europa del Norte, en los que hay un mayor nivel de renta y el Estado del Bienestar todavía no aparece amenazado seriamente; las necesidades básicas parecen aún salvaguardadas.

FACTORY [«Fábrica»], en 2003, pretende generar un conjunto de espacios donde se proporcione acceso a medios de producción³⁴. Aunque en principio el número de fábricas abiertas sería ampliable ad infinitum, solamente se encuentra constancia de una *FACTORY* ligada a N55, que en Copenhague ofrece maquinaria para doblar y cortar plástico o metal, y que supuestamente resulta accesible tras contactar con el colectivo. Para el grupo, *FACTORY* quiere luchar contra la excesiva concentración de los procesos de fabricación, tratando de ofrecer medios para una producción independiente. Fuera del campo del arte, esta iniciativa es similar al ofrecimiento de espacios y materiales que brindan numerosos centros sociales autogestionados.

Existe una asociación de conceptos que implica que lo común crea comunidad. Para el grupo, proyectos como estos «pueden verse como formas de crear un colectivo grande y dinámico que permita a las personas vivir juntas»³⁵ y utilizar «a gran escala un comportamiento y una ética propios de los grupos pequeños»³⁶.

³¹ Véase el capítulo VII del presente trabajo doctoral. N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhague, Pork Salad Press-N55, 2003.

³² *Ibidem*, pág. 224.

³³ El *couch surfing* es una red de hospitalidad que ofrece un lugar para dormir a los viajeros. Véase <https://www.couchsurfing.org/> [consultado: 17/10/2014].

³⁴ *Ibidem*, pág. 218.

³⁵ N55 en «BRETT BLOOM AND N55 EXCHANGING», en *ibidem*, pág. 287. Traducción propia.

³⁶ Traducción propia. N55, en *ibidem*, pág. 287.



[114] Tienda gratis del Centro Social Espacio Social Liberado Autogestionado Eko, Madrid, 2012.

N55 explicita sus ideas acerca de cómo la atomización social implica una mayor igualdad:

si observas una colectividad pequeña como puede ser un pueblo, una familia o unos amigos, ves que comparten muchas cosas sin necesidad de dinero o de demasiadas reglas [...]. Todos nuestros esfuerzos apuntan en la dirección de tratar de vivir con las menores concentraciones de poder posibles³⁷.

En las declaraciones de N55 se advierte una cierta incomodidad respecto al dinero, y una posición moral que siente espuria la propia venta del arte:

Para nosotros es importante mantener el acento sobre la situación social, y por tanto nos resulta problemático vender objetos. Sin embargo, vendemos a instituciones públicas que prometen mantenerlas accesibles al público y no usarlas con fines comerciales³⁸.

³⁷ N55 en *Ibidem*, pág. 287.

³⁸ N55, en «Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging», en *Ibidem*, pág. 284.

Muchas de sus obras crean contextos en los que se escenifican formas de economía alternativa. Durante los años 90 es habitual encontrar «tiendas gratis» en los centros sociales okupados, donde cualquiera puede dejar ropas u objetos y llevarse lo que le parezca oportuno [114]. A partir de 2002 N55 va a instalar su obra *SHOP* [«Tienda»] en varios museos [115, 116]. Este trabajo implica el intercambio de objetos de todo tipo, siguiendo un sistema de trueque no reglado³⁹ —aunque la similitud con las tiendas gratis de los centros sociales no es un asunto iconográfico, pues la apariencia del lugar es muy distinta, la idea que siguen es claramente afín—. Según N55, su obra trata de «volver a introducir una noción más amplia del intercambio»⁴⁰. Para el grupo, esta tienda sin dinero tendría múltiples implicaciones:

Lo que tratamos de sugerir con *SHOP* es la posibilidad de construir nuevas instituciones. Una parte de *SHOP* es una biblioteca o un taller, donde tratamos de que la gente comparta los medios de producción —incluso hay un pequeño hospital o un botiquín de emergencia que lo representa. Uno de los niveles de *SHOP* es tratar de reintroducir instituciones que compartamos, en vez de dejar que alguien se quede con los beneficios⁴¹.

Distintos proyectos artísticos también tienen que ver con los llamados «banco de tiempo», donde las personas intercambian servicios a partir del tiempo de trabajo. Este sistema, frecuente en las organizaciones de base y la contracultura, va a aparecer en el trabajo de algunos artistas. A partir de 2010, Julieta Aranda y Anton Vidokle van a proponer un similar intercambio de servicios en su *Time Bank*, literalmente, «Banco de tiempo».

También N55 sigue esta dirección con su obra *WORK* [«Trabajo»], en la que unos trabajos se intercambian por otros, prescindiendo del salario. Su *FUND* [«Fondos»] sí utiliza el dinero, pero lo comparte: hasta un máximo de doce personas pueden asociarse para ofrecer financiación a alguna actividad realizada por alguno de los implicados: este proyecto parece directamente relacionado con el problema de afrontar los costes de las actividades artísticas o creativas.

Algunas de las obras que aquí hemos discutido establecen una suerte de red cooperativa de ayuda mutua y asociación que parece imitar las redes de la contracultura politizada. Sin embargo, estas prácticas se sitúan en el contexto de recepción del arte. Por una parte, los trabajos añaden toda una serie de elementos estéticos asociados a las propuestas: diseño gráfico, diseño de estructuras, imágenes de documentación. Sin embargo, en general, lo que aquí puede verse es una suerte

³⁹ N55, en *ibidem*, pág. 199.

⁴⁰ N55, en Nesbit *op. cit.*, pág. 276.

⁴¹ N55, en *ibidem*, pág. 277.



[115, 116] N55, *SHOP* [«Tienda»], Glasgow, 2002.

de estrategia «duchampiana» que plantea llevar a cabo ciertas prácticas preexistentes, trasladándolas al contexto del arte. Al realizar esta operación, el significado original se modifica de manera fundamental, introduciendo ciertos discursos o formas sociales en el ámbito de la «alta cultura». Jorge Ribalta, tomando el ejemplo del punk, habla del papel del contexto a la hora de forjar un valor cultural que sería móvil:

[en el punk] confluyen estrategias del arte de vanguardia (Artaud, Fluxus, el accionismo y los usos extremos del cuerpo ligados a la tradición más radical de la performance, de la cultura comercial (la industria discográfica y su *star system*) y, como se vio a principios de los ochenta, del activismo político por parte de una generación de jóvenes que padecieron los primeros recortes del Estado del Bienestar con la llegada de la hegemonía neoliberal de los gobiernos Reagan-Thatcher en el ámbito angloamericano. Esta condición de una práctica artística que según el contexto puede funcionar alternativamente como alta o baja cultura comporta una nueva comprensión no esencialista del arte y la cultura contemporáneos⁴².

Lo cierto es que al situar las prácticas en un museo, automáticamente se añaden toda una serie de significados. Una lectura positiva tiene que ver con la propuesta: el arte ofrece la imagen de otras formas posibles de vida, visibilizando un «repertorio» que puede inspirar al espectador a llevar a cabo experimentos vivenciales. En el otro lado del espectro, el sentido más perturbador de la musealización tiene que ver con la posibilidad de desactivación, y de que una cierta lectura estética pueda revestir los actos de la excepcionalidad y la sacralización asociados al Arte.

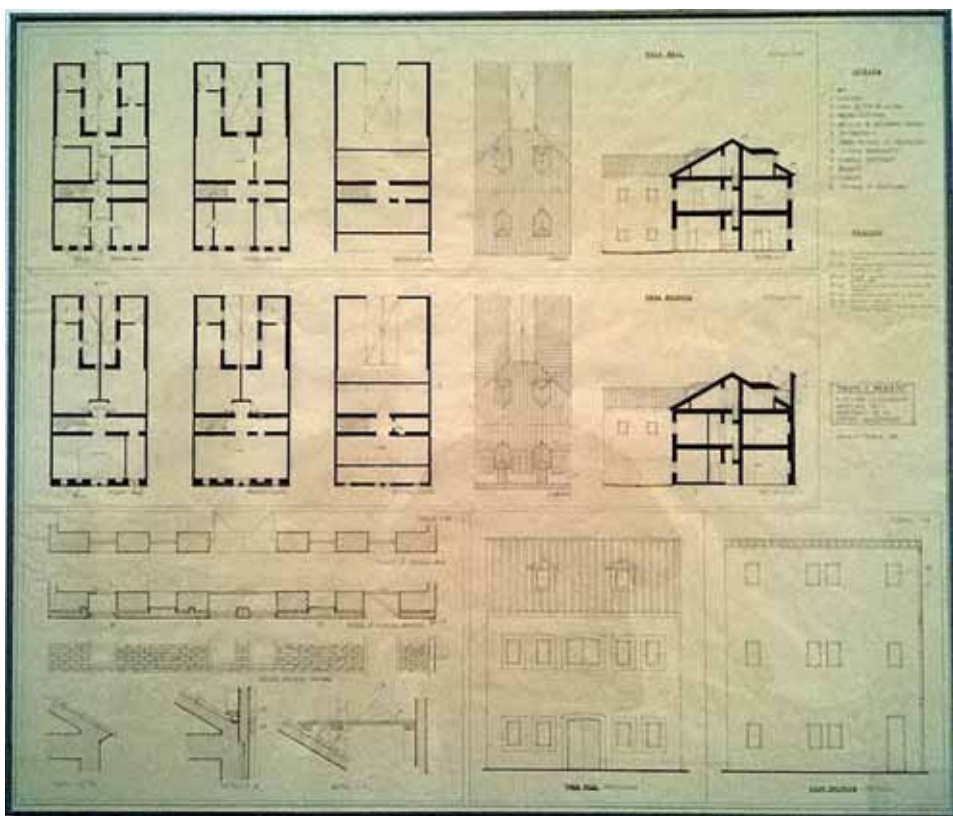
OKUPAR UN EDIFICIO: STALKER

En el ámbito contracultural estas prácticas de gratuidad e intercambio a menudo confluyen en el espacio de los centros sociales okupados, que a partir de los años 70 se han convertido en importantes espacios organizativos. Ya en 1987 Valcárcel Medina había realizado un curioso dibujo arquitectónico titulado *Okupa y resiste*, representando el plano de una casa okupada [117]. Muchos creadores, en gran medida vinculados a la arquitectura, van a practicar la okupación de manera explícita, asociándola a sus discursos.

A partir de 1995 el arquitecto español Santiago Cirugeda comienza a elaborar sus *Recetas Urbanas*, en las que explora los vacíos legales y espaciales donde poder edificar. Entre la «alegalidad» y la ilegalidad, estos proyectos van a generar espacio público o encaramar pequeñas viviendas parasitarias [118]. A través de los medios periodísticos y de internet⁴³, las intervenciones son explicadas con todo detalle, buscando la posibilidad de una apropiación ciudadana. Para el creador sevillano, el fin último de su trabajo estaría en generar herramientas que puedan cambiar radicalmente las políticas urbanas. Aparece implícita en su trabajo una noción frecuente en el arte de los 90 y 2000: la idea de que el arte otorga un estatuto legal

⁴² Jorge Ribalta, «Experimentos para una nueva institucionalidad» en Manuel J. Borja Vilel, Kaira M. Cabañas y Jorge Ribalta, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA, 2009, pág. 241.

⁴³ Véase web <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/> [consultado: 08/09/2014].



[117] Valcárcel Medina, *Okupa y resiste*, 1987.

ambiguo que permite poder hacer cosas que resultan imposibles fuera de este ámbito de (cierta) excepción⁴⁴.

En ese sentido, quizás uno de los ejemplos más interesantes y que menos han sido estudiados en nuestro contexto es el centro social kurdo *Ararat*, en cuya okupación interviene el «sujeto colectivo»⁴⁵ de arquitectos Stalker, quie-

⁴⁴ Como ya hemos visto, ello es cierto solamente en parte (véase el capítulo V del presente trabajo). Acerca de la evolución de la idea de la autonomía del arte, véase Jordi Claramonte Arrufaz, *La república de los fines*, Murcia, CENDEAC, 2010.

⁴⁵ Stalker en realidad se define de una manera más compleja: «Stalker no es un grupo, es un sistema abierto e interrelacionado, que crece y emerge a través de sus acciones y a través de todos los individuos que operan con (para y entre) Stalker. Es un sujeto colectivo que se implica en acciones e investiga para catalizar movimientos creativos en el tiempo y en el espacio, para producir espacios, entornos y situaciones autoorganizadas». Francesco Careri y Lorenzo Romito, «Architecture and Participation. Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario», *Building Material*, 13, Dublín, Architectural Association of Ireland, pág. 42.

SEVILLA

Amplía su casa con un andamio

■ Un estudiante de Arquitectura de Sevilla gana cuatro metros a su vivienda

■ El joven trata de llamar la atención para que ciudadanos conozcan normativa



SCAFFOLDINGS



Aspecto que presenta el andamio colgado por Cirugeda en su casa.

1. Apply in your local Urban Planning office (or similar) to the licence of a minor alteration to paint the facade of the building to which you want to fix your reserve. In which you want to stay, support and/or you want to lean, or simply which you want to enlarge.

1.a. The degree of heritage protection of the building may force you to paint it white. Ask to the existing colour but that should not bother you.

1.b. If the facade does not need a coat of paint you can make a few colour loud paintings on it to justify the re-painting of it.

2. Ask a friend or relation, who should be an architect (there are plenty), to sign the scaffolding project, together with the preliminary health and safety plan. This is very simple project and can be easily copied. When it comes to talk about wages, a few beers will do.

3. With the payed minor alteration licence (some 18 euros) and the local authorities permit for the projects (some 25 euros), we can actually apply to the licence for placing the scaffold, because, although it is true you must define how long will the works take, you can obtain it without a tick in the appropriate box and so make it last indefinitely (experience backs me up). Anyway, I am personally interested in few-months-safays, so I can install myself in different places one after the other and keep the temporary character of it. (such attribute frightens the architects' guild).

4. Design your own urban reserve using your favorite materials and styles.

5. Once you have the licence (approx. One month after) install the scaffolding together with the reserve.

nes toman su nombre de la película homónima del director ruso Andrei Tarkovski⁴⁶.

Durante las protestas en Bolonia del movimiento estudiantil «La Pantera»⁴⁷, se ha okupado la escuela de arquitectura en La Sapienza (Roma), donde estudian algunos de los futuros miembros de Stalker. Al igual que el Luther Blissett Project⁴⁸, Stalker ha surgido en relación con estas movilizaciones⁴⁹.

De forma análoga a Blissett, el grupo de arquitectos va a enfatizar el uso de los medios de comunicación, mostrando además un fuerte interés por las derivas en la tradición situacionista. En el caso de Stalker, se añade la práctica de realizar pequeñas intervenciones en el paisaje en la línea del *land art* sutil de creadores como Richard Long⁵⁰.

Desde su formación, Stalker va a organizar un gran número de paseos colectivos por descampados y zonas de la periferia urbana. Denominan «territorios actuales» a estos lugares abandonados, liminales y en perpetua transformación. En sus paseos, van a encontrarse con personas que viven en los márgenes de la sociedad y que frecuentemente son migrantes. Estos encuentros se pueden relacionar con el posterior proyecto de *Ararat*.

En 1999, un grupo de exiliados kurdos ha llegado a Italia siguiendo al líder nacionalista kurdo Abdullah Öcalan⁵¹. Cuando este es arrestado, con el fin de llamar la atención acerca de su situación, unos cien de sus seguidores crean Cartonia, una pequeña ciudad de cartón que cuenta con dos barberías, una sala de té, un pequeño restaurante y un almacén de provisiones. Quizás la arquitectura informal de este asentamiento de emergencia, autoconstruido con materiales reciclados, haya llamado la atención de los arquitectos de Stalker. Cuando Öcalan es deportado, las autoridades desmantelan Cartonia, dejando a los refugiados dispersos por la urbe. Stalker decide hacer frente a lo que consideran una «emergencia civil».

El gran edificio del antiguo Matadero de Roma lleva cerrado al público desde los años 70. Diversos grupos de personas operan allí de manera informal: uno de

⁴⁶ Andrei Tarkovski, *Stalker* (URSS, 1979).

⁴⁷ Véase el capítulo IV del presente trabajo.

⁴⁸ Acerca del Luther Blissett Project, véase el capítulo IV de la presente Tesis Doctoral.

⁴⁹ Véase Francesca Recchia, «Radical Territories of Affection: The Art of Being Stalker», en Lieven De Cauter, Ruben De Roo y Karel Vanhaesebrouck (eds.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Róterdam, Nai Publishers, 2011, págs. 160-170.

⁵⁰ Véase Francesco Careri, *Walkscapes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Este libro, derivado de la Tesis Doctoral de uno de los miembros más conocidos del grupo, traza una historia del «caminar como práctica artística». Su lectura resulta especialmente reveladora en cuanto a los referentes de Stalker, entre los que se encuentran Richard Long y Robert Smithson.

⁵¹ Öcalan ha fundado el Partido Comunista Kurdo en 1978 con el fin de crear un Kurdistan marxista e independiente.

los colectivos más influyentes está compuesto por los integrantes del centro social okupado Villaggio Globale [«Aldea Global»], situado en una parte del conjunto.

El 21 de mayo de 1999 van a okuparse también las antiguas salas de veterinaria: en esta acción, junto con los okupas del Villaggio Globale, participan también integrantes de la asociación kurda Azad y miembros del grupo Stalker. El «sujeto colectivo de arquitectos» está okupando por primera vez⁵².

Unos meses atrás, Stalker ha recibido una invitación de la *Biennale of Young artists of Europe and the Mediterranean* [«Bienal de jóvenes artistas de Europa y el Mediterráneo»], y tiene intención de realizar un taller en el lugar recién tomado. La ilegalidad del nuevo espacio va a generar un cierto distanciamiento con el Instituto Nacional de Arquitectura, que es quien financia estas actividades.

El taller que Stalker va a organizar entre el 4 y el 8 de junio se titula *From Cartonia to Kurdistan* [«De Cartonia a Kurdistán»] y tiene lugar en la zona situada frente al Matadero, una explanada conocida como el Campo Boario⁵³. En él, junto con un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Roma, participan refugiados kurdos y miembros de Azad. Durante esos días, en la zona recién okupada del Matadero se elabora una especie de recreación de Cartonia, con una barbería, una sala de té, una sala de lectura y un dormitorio.

Junto con el grupo de refugiados kurdos, la asociación Azad y los activistas de Villaggio Globale, Stalker va a dedicarse, en la medida de lo posible, a renovar el espacio okupado. Homenajeando al monte donde Noé aterriza tras el diluvio, el lugar se renombra *Ararat*. Allí, los kurdos van a tener un lugar de reunión y de acogida⁵⁴: *Ararat* funciona a la vez como un taller artístico-arquitectónico vinculado a Stalker y una suerte de centro cultural, al estilo de los característicos centros sociales okupados de Italia, como es como el propio Villaggio Globale⁵⁵. La idea para Stalker es «experimentar una forma de espacio público basado en la hospitalidad»⁵⁶.

⁵² «Rompimos la cerradura», nos dice el arquitecto Francesco Careri. Francesco Careri, entrevista personal con la autora, 23/10/2014.

⁵³ La financiación del taller proviene del Instituto Nacional de Arquitectura (IN/Arch).

⁵⁴ Parece ser que unos pocos refugiados también utilizan el espacio para dormir. Francesco Careri, entrevista personal con la autora, 23/10/2014.

⁵⁵ La acción de tomar un espacio para personas migrantes no es algo ajeno a la historia del movimiento okupa: «Después de los años 70, la okupación guiada por la escasez declina. Una importante excepción es aquella okupación basada en las necesidades específicas de vivienda de los migrantes. Esto ocurre ya en los 70 [...]. En la década de los 90, continúa la okupación para migrantes: en 1998 en Bolonia, el Comité sin Fronteras y *Rifondazione Comunista* organizan okupaciones para inmigrantes norafricanos». Hans Pruijt, «The Logic of Urban Squatting», *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 37, núm. 1, enero de 2013, pág. 25.

⁵⁶ En José Miguel G. Cortés, Jacob Fabricius, Jean-Charles Massera y Martí Peran, *Arquitecturas para el acontecimiento*, Valencia, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002, pág. 194.



[119] Stalker, *Pranzo Boario* [«Comida Boario»], Roma, Campo Boario, 14 de noviembre de 1999.

Delante de *Ararat* Stalker organiza toda una serie de juegos artísticos multitudinarios en colaboración con otros artistas y titula a este proyecto *Playground 1. I giochi del Campo Boario* [«Campo de juegos 1. Los juegos del Campo Boario»].

La explanada de Campo Boario se convierte en un laboratorio de experimentación de obras que buscan propiciar procesos de emancipación y generar un nuevo tejido social entendiendo el juego como actividad liberadora⁵⁷. Los trabajos que allí son iniciados después serán expuestos dentro del sistema artístico. Algunos de ellos se desarrollan bajo patrocinio de instituciones concretas, como la Fundación Olivetti y la Villa Medici.

Algunos juegos buscan integrar a las distintas comunidades que operan en la zona y que están teniendo choques con la nueva presencia de los kurdos. Campo Boario, antes de la llegada de los seguidores de Öcalan, ya era un espacio multicultural muy rico, con sus propias dinámicas. Según la descripción de Stalker:

[c]ompartiendo la gran área del patio estaban: los cocheros y sus caballos sirviendo al negocio turístico [...]; la comunidad gitana Kalderash que habitualmente

⁵⁷ Ejemplos contemporáneos de iniciativas similares en la ciudad de Madrid podrían ser el *Campo de la Cebada* o *Esto no es una plaza*.

volvía a los terrenos desparramados del antiguo matadero y vivía fundamentalmente en casas móviles aparcadas; un grupo de somalíes migrantes; un restaurante palestino popular y un gimnasio que resultaba accesible desde fuera [...]. Dentro del matadero, cada uno de estos grupos había estado cuidando de sí mismo [...]. El ambiente en la zona parecía el de una «ciudad abierta», separada del resto de la capital y en gran medida olvidada por el mundo exterior⁵⁸.

El 14 de noviembre de 1999 tiene lugar el *Pranzo Boario* [«Comida Boario»]. Stalker distribuye en la explanada mesas circulares, que a su vez forman un círculo. Ese día se sirve comida turca, algas japonesas (cocinadas por el artista y arquitecto Asako Iwama) y platos zíngaros con la idea implícita de buscar la integración a partir del banquete [119].

Otros «juegos» se refieren al régimen de fronteras. El 24 de septiembre de 1999 ha sido declarado por el activismo antirracista el *Clandestino Day* [«Día Clandestino»], jornada de acciones en la que «nadie es ilegal». Stalker va a distribuir una *Carta di Non Identità* [«Carnet de No Identidad»] entre las comunidades kurda, turca y senegalesa del Campo Boario, como un paradójico documento de ilegalidad [120, 121].

En el *Global Game* [«Juego Global»] (10 y 11 de julio del 2000), dos mil pelotas blancas son puestas a disposición de la comunidad del Campo Boario para que escriban en ellas sus mensajes. La idea es recoger «mensajes y deseos de aquellos que viven a través de las fronteras». Los balones, que han de viajar a Venecia y a Liubliana, se lanzan desde las ventanas de *Ararat*, y después son introducidos en una estructura llamada *Transborderline* [«Línea transfronteriza»] [122]. También denominada *Attraversaconfine* [«Atraviesaconfines»], esta obra de Stalker tiene como subtítulo *The Habitable Infrastructure to Support the Free Circulation of People* [«La infraestructura habitable para apoyar la libre circulación de personas»]. Como objeto, se trata de una espiral penetrable que forma una especie de pequeño túnel: situada en los límites entre naciones, esta estructura quiere simbolizar una frontera porosa, a un tiempo atravesable y habitable. El hierro de las alambradas ha perdido sus espinas y ha cambiado su forma para generar un pequeño espacio de refugio⁵⁹.

Stalker considera que actividades como estas sirven para «emancipar el espacio»⁶⁰. La zona del Campo Boario es vista por el colectivo como un espacio paradigmático de la ciudad multicultural. *Ararat*, que surge como reacción ante el desamparo de los recién llegados refugiados kurdos, a su vez va a generar un planteamiento de formas de convivencia no regladas, en el que la arquitectura quiere propiciar el diálogo y el

⁵⁸ Stalker, en Peter T. Lang, «Stalker. On Location», en Karen A. Frank y Quentin Stevens (eds.), *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*, Londres, Routledge, 2006, pág. 202.

⁵⁹ Stalker, *5TudiArarat*, Roma, Ed. Dedalo, 2000, pág. 35.

⁶⁰ Careri y Romito, *op. cit.*



[120, 121] Stalker, *Carta di Non Identità* [«Carnet de No Identidad»], distribuida durante el *Clandestino Day* [«Día Clandestino»], el 24 de septiembre de 1999. Roma, Campo Boario.

cuentro social. A partir de junio del 2000, se inicia el proyecto *Laboratorio Boario*, que trata de crear un sistema autoorganizado de toma colectiva de decisiones a partir de la discusión entre los distintos grupos presentes en el antiguo Matadero. Durante los siguientes años, una multitud de actividades va a seguir teniendo lugar allí. Sin embargo, también van a aparecer agentes nuevos.

En los trabajos vinculados a *Ararat*, Stalker quiere «convertir un confin en un espacio público»⁶¹. En la década del 2000, el antiguo Matadero va a ir poblándose de instituciones públicas, que incluyen una parte de la Escuela de Arquitectura y una sede del Museo de Arte Contemporáneo de Roma (MACRO). Francesco Careri reconoce que, al igual que otros «entes creativos», su presencia allí puede haber contribuido a la gentrificación del espacio⁶². Sin embargo, se trata de un proceso muy complejo, en el que intervienen múltiples fuerzas. Prueba de ello es que tanto el centro social Villaggio Globale como el centro de refugiados *Ararat*, oficializado desde 2007, continúan allí a día de hoy⁶³.

⁶¹ Stalker 2000, *op. cit.*, pág. 20.

⁶² Francesco Careri, entrevista personal con la autora, 23/10/2014.

⁶³ El ayuntamiento asigna el edificio a la Asociación *Ararat* en 2007, como lugar de información para refugiados, además de centro social y cultural.



[122] Stalker, imágenes del *Global Game* [«Juego Global»], Roma, Campo Boario y Ararat, 10 y 11 de julio del 2000. Las pelotas con mensajes se introducen después dentro de la estructura del *Transborder Line* [«Línea Transfronteriza»] (abajo).

En una carta que Stalker dirige al alcalde de Roma, después del primer desalojo municipal que ataca a una serie de barracas de la comunidad gitana dejando a sus habitantes aún más desposeídos, el grupo transmite al ayuntamiento su propuesta para el lugar. Quizás esta sea la utopía latente en la serie de trabajos que a lo largo de varios años han acometido en el antiguo Matadero:

En el Campo Boario puede inventarse un tipo de espacio público que es, sin duda, innovador, inédito, quizás utópico, pero concreto, porque ya existe.

[Puede inventarse] un lugar ejemplar para Europa, un lugar excepcional para la ciudad: un patio abierto capaz de contener muchos mundos distintos que cohabiten y se interrelacionen entre sí. Una ciudad hecha de muchas ciudades superpuestas, todas distintas y todas portadoras de importantes valores [...]. Pero hace falta valor, sólo un poco más de valor»⁶⁴.

Esta utopía multicultural es el lugar libre, el espacio de encuentro igualitario entre grupos diferentes. La idea zapatista de la multiplicidad, de «un mundo donde quepan muchos mundos»⁶⁵.

ARQUITECTURAS DE PROTESTA: NILS NORMAN

Uno de los ejemplos especialmente interesantes de la utilización del lenguaje visual activista a lo largo de la carrera de un artista es el británico Nils Norman. Fundamentalmente durante la segunda mitad de los años 90 Norman va a realizar toda una serie de obras que recogen claramente las estéticas de protesta del ecologismo de acción directa británico. Si en general Norman utiliza el lenguaje del proyecto arquitectónico, en estos momentos muchos de sus trabajos van a tomar la forma de pequeñas maquetas acompañadas de sugerentes planos y dibujos. Paradójicamente, muchas de ellas retratan intervenciones urbanas situadas fuera de la arquitectura formal.

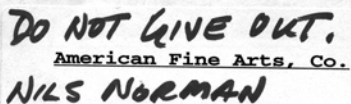
Un ejemplo temprano conjetura una protesta ficticia. *Romney Reborn* [«Romney renacido»] (1996) imagina las movilizaciones en contra de una supuesta sede de la Tate en la zona británica de Kent. Un cartel con un pequeño plano de la zona tiene los márgenes poblados de dibujos que representan pequeñas figuras de palo portando pancartas, haciendo sentadas, realizando bloqueos, bailando o montando en bicicleta, como en una suerte de catálogo de modos de proceder. La imagen recoge la estética de fanzines y panfletos de la contracultura británica ligada al ecologismo radical y a la cultura *New Age* [123].

Dos maquetas muestran algunas de las acciones a las que alude el póster. Las formas de protesta que utilizan los activistas fabulados provienen del movimiento anticarreteras británico: dos personas están sentadas encima de un tejado, sobre el que despliegan una pancarta con el texto «Fuck your museum» [«Que le jodan a vuestro museo»] [124]. En otra de las maquetas, una pequeña

⁶⁴ Stalker, Carta al alcalde de Roma, Roma, 6 de enero del 2005. Cortesía de Francesco Careri.

⁶⁵ Véase el capítulo III del presente trabajo.

20p

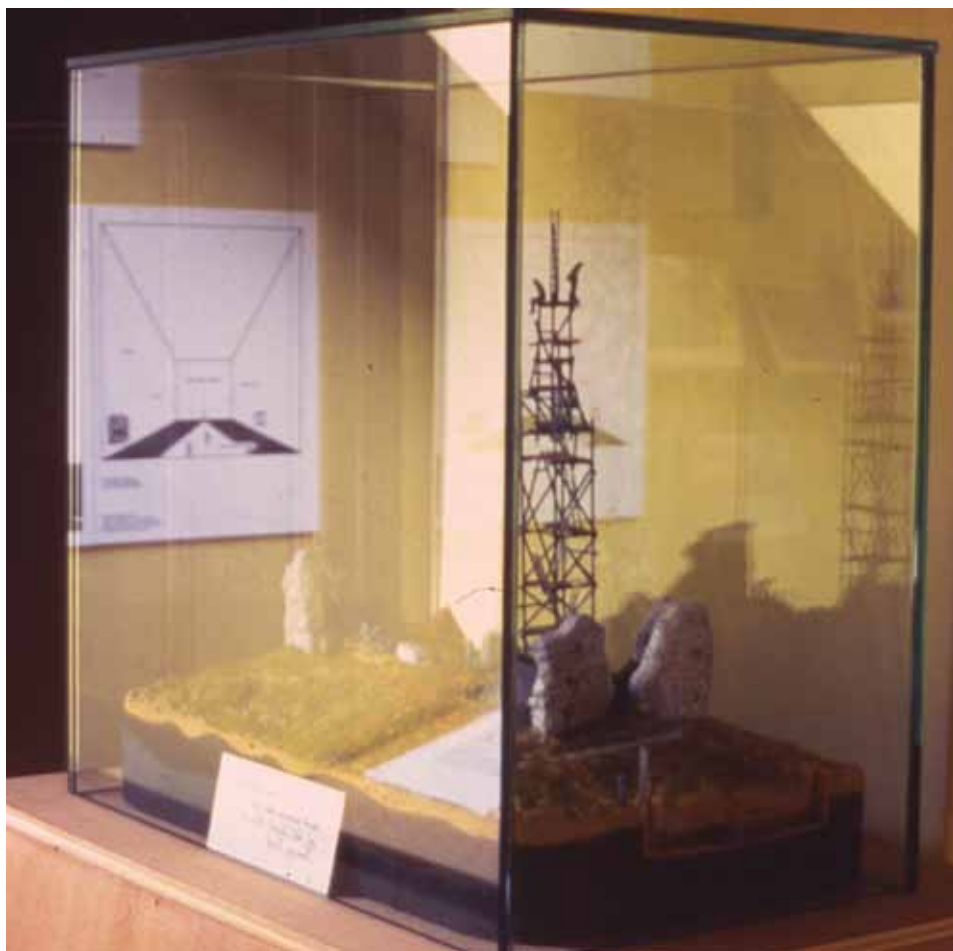




[124] Nils Norman, *Romney Reborn*, 1996. En la pancarta que los activistas despliegan en el tejado de la maqueta se lee «Fuck your museum» [«Que le jodan a vuestro museo»]. Imagen cortesía del autor.



[125] Nils Norman, *Romney Reborn*, 1996. Imagen cortesía del autor.



[126] Nils Norman, *Romney Reborn*, 1996. Imagen cortesía del autor.

figura se encoge dentro de un túnel subterráneo [125] mientras en la superficie, desde el interior de unas ruinas, arranca una construcción de andamiaje que es un claro eco de la Torre de Dolly en Claremont Road [126]. Resulta extraña la relativa soledad de los pequeños muñecos que pueblan este entorno, y que ejercen la acción directa con aparente placidez, en una situación aparentemente alejada de todo conflicto. Parece que, al igual que sus edificaciones, también sus formas de actuar pudiesen ser vistas como prototipos de ocupación del espacio, susceptibles de ser fijados a través del lenguaje arquitectónico de la maqueta y el plano.

En esa misma línea opera *Proposal 9 The Eco/Civil Disobedience Bookmobile* [«Propuesta 9, la biblioteca móvil de eco/desobediencia civil»], en la que se sueña la conversión de los carros de comida típicos de Nueva York en bibliotecas noma-



[127] Nils Norman, *Proposal 9 The Eco/Civil Disobedience Bookmobile* [«Propuesta 9, la biblioteca móvil de eco/desobediencia civil»]. Imagen cortesía del autor.

das e *info centers* [«centros de información»]⁶⁶, que trasladarían libros, panfletos y fanzines, incorporando también una pequeña estación meteorológica, paneles solares y un monitor de vídeo que mostraría ejemplos recientes de acción directa ecologista [127]. El choque potencialmente humorístico que provoca la extraña normalización de las prácticas de protesta, convertidas en prototipos de arquitectura y diseño, va a repetirse en otros trabajos, que incluso conjeturan su institucionalización a través de monumentos paradójicos.

Una constante de diversos trabajos va a ser la propuesta de transformación del espacio público a través de construcciones que toman la forma de las arquitecturas de protesta, y repiten sus diseños pensados para dificultar los desalojos. Frente a la creciente privatización del espacio común en general y de los parques en particular, Norman va a sugerir la posibilidad de un monumento concebido para la recuperación ciudadana de la urbe. El arte público se sueña como dispositivo para tratar de reconquistar el espacio colectivo.

Estas ideas se explicitan en el título de dos trabajos: *Tompkins Square Park Monument to Civil Disobedience* (1997) [«Monumento a la Desobediencia Civil

⁶⁶ Los *info centers* son espacios de información activista característicos de los centros okupados de los años 90.

de Tompkins Park»] y *The Edible Forest Garden Park and Monument to Civil Disobedience Adventure Playground* (2001) [«El Bosque Comestible Jardín Parque de Aventuras y Zona de Juegos Monumento a la Desobediencia Civil»]. El primero de estos trabajos incluye una suerte de recreación del sistema de ingravidez táctica construido en Claremont Road.

Tompkins Square es un parque de Nueva York, en la zona de gran tradición activista del East Village⁶⁷. Desde el siglo XIX, su historia ha estado marcada por diversas oleadas de disturbio y revuelta que han conducido a su cierre y a sucesivas remodelaciones del espacio por parte de las autoridades, que han tratado de impedir la reorganización disidente en torno al lugar.

Nils Norman, en el *Tompkins Square Park Monument to Civil Disobedience*, de nuevo diseña un cartel que nos habla de las distintas partes de una maqueta: los túneles, la torre, las casas en los árboles, las plataformas, las «aceras celestes»⁶⁸ (se refiere a las cuerdas que unen los árboles formando una suerte de cables de funambulista) y el «vestíbulo aéreo» (que alude a la estructura de redes) [128]. Estos elementos se definen como lugares agradables donde estar, a la vez que construcciones útiles para dificultar un posible desalojo.

La maqueta muestra un entramado ligero articulado en torno al eje de una gran torre pintada de colores brillantes, que de nuevo nos remite a la torre de Dolly en Claremont Road [129]. Norman parte de la idea de la imposibilidad del *Monumento a la Desobediencia Civil*: para él este tipo de trabajos funcionan de manera crítica: a través de lo imaginario, busca indagar en los límites de la ciudad realmente existente.

En una obra de 1997 titulada *Underground Agrarians* [«Agricultores clandestinos»], una parte de la maqueta muestra una suerte de manifestación que claramente remite a la imagen icónica de la primera fiesta de Reclaim the Streets, repitiendo uno de sus lemas (*Kill the Car* o «Mata al coche»). Asimismo, en ella se representa la presencia colectiva de las marchas en bicicleta de *Critical Mass* [130].

Las estructuras del movimiento anticarreteras van a reaparecer en un proyecto extraño, *Proposal 10. Generali Foundation* [«Propuesta 10. Fundación Generali»] (1998), de nuevo formado por maquetas y planos. Norman describe así esta obra:

Proposal 10 asegura el porvenir de la remodelación radical de la Generali Foundation en Viena a través de varias intervenciones arquitectónicas, burocrá-

⁶⁷ Desde su fundación en un local del East Village de Nueva York en 2011, el Museum of Reclaimed Urban Space [«Museo del Espacio Urbano Reclamado»] (MoRUS) organiza distintas visitas guiadas en las que se explica la historia local del activismo de base. Véase <http://www.morusnyc.org/category/tours/> [consultado: 24/08/2014].

⁶⁸ Traducción propia. En inglés, *airwalk* literalmente sería «camino de aire»; aquí lo hemos interpretado como un juego con *sidewalk* [«acera»].

TOMPKINS SQUARE PARK MONUMENT TO CIVIL DISOBEDIENCE

THE SKY VILLAGE

The Tower

THE SCAFFOLD TOWER EXTENDS THE TREE HEIGHT BY APPROXIMATELY 15 FEET AND ACTS AS A LOOKOUT POSITION OVER THE PARK. THE SOUND SYSTEM STRAPPED TO THE TOP OF THE TOWER CAN EITHER BE PLUGGED INTO THE NEIGHBOURING BUILDINGS OR BATTERY POWERED IN EMERGENCIES. THIS GIVES A 24 HOUR PUBLIC MUSIC SYSTEM WITH A SOUND RADIUS OF MANY BLOCKS. LOCKING ONESELF ONTO THE TOP OF THE TOWER HINDERS POLICE EXTRACTION FROM THE PARK CONSIDERABLY.

Tree Houses

THE LOWER AND UPPER MAKESHIFT TREE HOUSES OFFER SHELTER AND ARE SEMI-HABITABLE. THEY ARE ALSO GOOD LOCK-ON LOCATIONS TO HINDER POLICE EXTRACTION.

Platforms

THE SMALL PLATFORMS DOTTED AROUND VARIOUS TREES OFFER PERCHES FOR REST AND SAFETY AND ACT AS STATIONS FROM WHICH TO AIRWALK.

Airwalks

AIRWALKS MADE FROM PARALLEL CLIMBING ROPES ENABLE ONE TO MOVE FROM DISTANT TREE TO TREE WITHOUT TOUCHING THE GROUND.

Aerial Concourse

THE CONCOURSE IS A LARGE NET SUSPENDED ABOVE THE GROUND BETWEEN THE TREES. IT ACTS AS A GREAT PLACE TO HANG-OUT, RELAX, AIDS FREE MOVEMENT FROM TREE TO TREE AND HELPS ONE EVADE POLICE EXTRACTION FROM THE PARK.

The Tunnels

TUNNELS A & B ARE TWO PRECARIOUSLY SHALLOW UNDERGROUND EARTHWORKS. DUG UNDER PATHWAYS THEY PREVENT POLICE CARS AND OTHER



[129] Nils Norman, *Tompkins Square Park Monument to Civil Disobedience* [«Monumento a la Desobediencia Civil de Tompkins Park»], 1997. Imagen cortesía del autor.



[130] Nils Norman, *Underground Agrarians* [«Agricultores clandestinos»], 1997.

Imagen cortesía del autor.

ticas, medioambientales y psicológicas, equilibrando las necesidades del grupo asegurador Generali y desarrollando procesos para lograr la «autonomía» de su Fundación⁶⁹.

La noción de autonomía puede interpretarse en un sentido diverso: en el de la autosuficiencia vital y el de la autonomía política. Estos dos sentidos, parecerían anular el sentido de la autonomía artística, que de inmediato es cancelada en este proyecto: «el desarrollo propuesto a la Fundación Generali recomienda que detenga inmediatamente el patrocinio de las artes visuales y subaste la colección»⁷⁰.

Los cambios imaginados para el enclave artístico implicarían convertirlo en una especie de lugar autárquico a partir de tres espacios. El primero estaría compuesto por una microgranja de permacultura, una piscifactoría y un sistema de compostaje y recolección de agua y energía solar [131]. El segundo espacio estaría dedicado a la psicología experimental, inspirándose en la clínica de La Borde⁷¹, y

⁶⁹ En <http://www.dismalgarden.com/projects/proposal-10> [consultado: 24/08/2014].

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ La clínica psiquiátrica de Cour-Cheverny, más conocida como clínica de La Borde es una institución experimental francesa fundada en 1953 por el doctor Jean Oury. A partir de mediados



[131] Nils Norman, *Proposal 10. Generali Foundation* [«Propuesta 10. Fundación Generali»], 1998. Imagen cortesía del autor.

sería un lugar de utilización obligatoria para todos los empleados. La tercera zona comportaría un sistema de comercio local, un registro central, un taller de reciclaje de muebles de oficina, un archivo de arquitecturas de desobediencia civil y un centro de entrenamiento de activismo medioambiental.

Este último espacio incluye plataformas y un pequeño sistema ingrávito, a poca distancia del suelo: las diminutas figuras de la maqueta parecen estar jugando a la desobediencia [132]. Norman imagina la contradicción de que una Fundación pagada por una gran compañía como es Generali Insurance⁷² estuviese dedicada enteramente a experimentar formas de autonomía vital y política. Su *Propuesta* no parece estar exenta de ironía.

de los años cincuenta, será enormemente influyente la presencia de Félix Guattari, quien va a trabajar allí durante el resto de su vida. Buscando devolver la agencia y la responsabilidad a aquellos que allí están ingresados, la clínica está regida por los propios pacientes. El lugar se autogestiona a partir de comisiones que incluyen a enfermos y enfermeros. La Borde es también conocida por sus obras de teatro.

⁷² El grupo Generali se describe a sí mismo en su web como «uno de los principales agentes en el mercado global de aseguradores y productos financieros». A partir de su fundación en Italia en 1831 como Assicurazioni Generali, ha ido abriendo sucursales en distintos lugares del mundo, manteniendo Europa como «su principal zona de actividad». En <http://www.generali.com/Generali-Group/About-us/> [consultado: 20/10/2014].



[132] Nils Norman, *Proposal 10. Generali Foundation* [«Propuesta 10. Fundación Generali»], 1998. Imagen cortesía del autor.

Por su parte, la Torre de Dolly va a reaparecer en otros proyectos de «arte público» imaginario, como el *Hudson River Park Proposal* [«Propuesta para el Parque de Hudson River»] (1999) [133] o *The Cruel Dialectic, Decay and Opportunity* [«La dialéctica cruel, descomposición y oportunidad»] (1999).

En su libro de 2001 *The Contemporary Picturesque* [«Lo pintoresco contemporáneo»] Norman habla de la relación dialéctica entre el urbanismo de control y las arquitecturas de revuelta. En el pequeño volumen aparecen diversas imágenes del ecologismo de acción directa inglés, entre las cuales destacan varias fotografías de la calle okupada de Claremont Road y de los poblados arbóreos de la campaña de Newbury.

Al ser preguntado acerca de la influencia de las construcciones de la desobediencia civil en su trabajo, Norman responde lo siguiente:

Mi interés se encuentra más en lo vernáculo de los parques de aventuras, y cómo pueden verse como un paradigma para una ciudad diseñada desde abajo, o más inspirada en el anarquismo. Me interesan las ideas de Colin Ward acerca de estos temas, además de las de Cedric Price. Estas ideas, por supuesto, se vinculan a algunas de las estructuras autoconstruidas en Claremont Road⁷³.

⁷³ Nils Norman, entrevista por e-mail con la autora, 27/07/2014.

[133] Nils Norman, *Hudson River Park Proposal* [«Propuesta para el Parque de Hudson River»], 1999. Imagen cortesía del autor.



Saber que el momento en el que se realiza esta entrevista es 2014 resulta importante para contextualizar la respuesta de Norman. Fundamentalmente a partir de 2001 el rol de las arquitecturas de protesta en la obra de Norman pasan a ocuparlo los llamados *adventure playgrounds* [«parques de aventuras»], espacios abiertos que cuentan con materiales y herramientas para que los niños jueguen y construyan sus propias estructuras bajo la guía de supervisores adultos⁷⁴. En ellos se puede encender fuego, cultivar huertos, excavar la tierra o erigir pequeñas arquitecturas informales. Este tipo de parques infantiles surgidos entre los años 30 y 40 en Europa del Norte van a popularizarse en los años 70 y 80 debido a la interacción con el entorno y el aprendizaje experiencial que promueven. En octubre de 1968 el artista Palle Nielsen va a presentar *Modellen. En modell för ett kvalitativt samhälle* [«El modelo. Un modelo para una sociedad cualitativa»], un parque de aventuras ligado al

⁷⁴ Keith A. Kranwell, «Adventure Playgrounds», en Rodney P. Carlisle (ed.), *Encyclopedia of Play in Today's Society*, vol. 1, Los Ángeles, Sage Publications, págs. 11-12.



[134] Portada del libro de Nils Norman *An architecture of play: a survey of London's adventure playgrounds* [«Una arquitectura del juego: un estudio de los parques de aventuras de Londres»], Londres, 2003.

Moderna Museet de Estocolmo, donde los niños podían jugar con herramientas, pinturas o caretas⁷⁵.

Reino Unido es uno de los países con mayor número de *adventure playgrounds*⁷⁶. Nils Norman va a comenzar un archivo de los parques de aventuras a

⁷⁵ Véase Lars Bang Larsen, «True Rulers of Their Own Realm. Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model – A Model for a Qualitative Society*», *Afterall*, 16, Londres, Central Saint Martin's College of Art and Design, otoño-invierno del 2007. La documentación de esta obra es parte de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y la experiencia es recuperada como uno de los ejes de la exposición *Playgrounds* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, entre el 3 de abril y el 22 de septiembre del 2014. Véase Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Tamara Díaz Bringas, Lars Bang Larsen, Linda Nochlin, Lady Allen of Hurtwood, Rodrigo Pérez de Arce, Beatriz Colomina, Aldo Van Eyck, Robert Filliou, Pier Vittorio Aureli, Marcelo Expósito y Graham St. John, *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruela, 2014.

⁷⁶ En este país, el arquitecto Simon Nicholson ha propuesto la teoría de las partes sueltas (*loose parts*), módulos sin función fija que pueden ser utilizados de diversas maneras por los niños. Simon Nicholson, «The Theory of Loose Parts: How not to Cheat Children», *Landscape Architect*

partir de 2002, y va a publicar un libro el año siguiente⁷⁷ [134]. Las estilizaciones de estas estructuras van a convertirse en un elemento recurrente que articula múltiples instalaciones del artista.

Con los años, al mismo tiempo que en la obra de Norman se vuelven menos centrales las arquitecturas de protesta, va haciéndose más explícito un persistente interés por la utopía, que dice entender como una «herramienta crítica» y no como un fin en sí mismo. Partiendo de su relación con los movimientos sociales utópicos, Nils Norman plantea de lleno la relación del arte contemporáneo con la utopía, que va a ser objeto de las siguientes secciones de esta Tesis Doctoral.

LAS CONEXIONES Y LOS TIEMPOS

El estudio de distintas obras permite comprobar la importancia de los movimientos sociales contraculturales como fuente para el arte. Esta influencia tiene que ver con nexos biográficos (contacto de los artistas con el entorno activista, o incluso implicación en él), o con un interés más *contemplativo* de los artistas por la acción política y sus formas plásticas. En cualquier caso, se encuentra en ambos un cierto *Zeitgeist* que habla de preocupaciones y de sueños comunes a una época.

En cada uno de los casos estudiados el sentido de la incorporación de las prácticas activistas es diferente. En ocasiones se trata de una apropiación meramente formal y potencialmente banalizante. Otras veces, por partir de otro punto de vista, el arte aporta interesantes lecturas de los movimientos sociales a los que se está refiriendo. Así, la cierta contradicción que implica incorporar elementos del activismo en el arte puede resultar algo vacuo o fructífero.

Si en los capítulos anteriores hemos visto la capacidad de reacción de la creatividad activista ante los sucesos, las formas del arte tienen más bien un «tiempo largo»⁷⁸. Así, los asuntos planteados por los movimientos sociales van a continuar en el terreno de discusión artística más allá de su pertinencia política literal. Un ejemplo es la escenificación de un conflicto que ha tenido lugar diecisiete años antes, por parte de Jeremy Deller. También Nils Norman va a recrear la Torre de Claremont Road entre 1997 y 1999, tiempo después de que haya terminado la campaña. Por otra parte, a los referentes activistas van a sumarse las alusiones al propio sistema artístico y sus tradiciones, y aparece a menudo un uso voluntario

ture, 62, 1971, págs. 30-34. Disponible en: <http://ojs.lboro.ac.uk/ojs/index.php/SDEC/article/view/1204/1171> [consultado: 24/08/2014].

⁷⁷ Nils Norman, *An architecture of play: a survey of London's adventure playgrounds*, Londres, Four Corners Books, 2003.

⁷⁸ La terminología proviene de Fernand Braudel. Véase Fernand Braudel, «La larga historia» en *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.

de la ambigüedad ideológica o de la contradicción que complejizan un posible mensaje político.

La batalla de Orgreave de Jeremy Deller parece tener un planteamiento extrañamente neutro. Una interpretación posible tiene que ver con la afirmación del choque entre los mineros huelguistas y la policía de Thatcher como un acontecimiento forjador de la identidad inglesa. La derrota del movimiento obrero en los años ochenta —y dentro de ella, la violenta desactivación del sindicato de mineros— fue clave para consolidar el sistema neoliberal thatcherista, que rompe con las ideas del Estado del Bienestar. *La batalla de Orgreave* parece proponer una fecha concreta, un acontecimiento mitificado, como punto de inflexión, determinante para lo que la nación británica es hoy.

Colectivos como N55 van a exponer prácticas de economía alternativa como arte. Tiendas gratis, bancos de tiempo o sistemas cooperativos van a aparecer en los espacios de arte durante los primeros 2000. El fenómeno de escenificar en el contexto expositivo modos de proceder ya presentes en las redes contraculturales puede leerse de distintas maneras. Por una parte, podría haber una intención ejemplarizante, que tendría que ver con proponer otras formas de vida. Por otra, situar en el museo formas de intercambio no monetario puede plantear sus propios problemas.

En la okupación de *Ararat* por parte del colectivo Stalker confluyen de forma tensa preocupaciones del arte público, en cierto sentido basadas en la noción socialdemócrata del Estado como entidad proveedora, y reivindicaciones y formas de proceder que provienen de los movimientos sociales autónomos. El encuentro entre lenguajes e ideologías configura un trabajo que es en muchos sentidos conflictivo.

En las obras tempranas del artista Nils Norman la representación de prácticas activistas y de las arquitecturas informales de la protesta forma parte de una reflexión acerca de modos más orgánicos de entender el espacio público. En maquetas, mapas y dibujos, Norman imagina un arte público que sirva para tratar de recuperar los lugares de lo colectivo dentro de la ciudad neoliberal. Su trabajo funciona como un análisis de las dimensiones arquitectónicas del ecologismo de acción directa. Norman tiende a emplear sus formas de manera paradójica, imaginando situaciones en las que estas se ligan a contextos estatales o corporativos. Con los años, poco a poco se va volviendo central el interés por la utopía.

TERCERA PARTE

PRÁCTICA UTÓPICA, PRÁCTICA ARTÍSTICA
Y BUEN LUGAR

CAPÍTULO VII

Tendencias utópicas del arte contemporáneo

Al igual que la sección previa, este capítulo ofrece una visión panorámica del arte contemporáneo entre los años 90 y 2000. Aquí, sin embargo, el análisis se centra en la relación con la utopía. El argumento de esta sección tiene que ver con situar ciertos discursos y prácticas artísticas del mundo contemporáneo dentro de la tradición utópica del arte.

En primer lugar, se exponen algunos de los discursos artísticos vinculados al «giro social» a partir de los años 90, fundamentalmente la estética relacional y el arte público, analizando cómo algunas obras realizan una actividad de compensación simbólica de las carencias del sistema. El clima que generan este tipo de trabajos va a dar lugar a lo que aquí consideramos un cierto «giro utópico» en las exposiciones de arte contemporáneo. Planteándolo como un ejemplo fundamental de esta tendencia, se discute a continuación el caso de la *Utopia Station* [«Estación Utopía»] en la Bienal de Venecia de 2003.

En gran medida, la *Estación Utopía* se relaciona con *The Land*, una granja que los artistas Rirkrit Tiravanija y Kamin Lertchaiprasert han iniciado en Tailandia. A este espacio y a los experimentos habitacionales de los colectivos nórdicos N55 y Kultivator dedicamos un epígrafe dividido en tres partes, que aborda la actualización contemporánea de la tradición de comunas artísticas. El asunto de la comuna ha estado fuertemente ligado al deseo de volver al campo: el último epígrafe expone someramente las poéticas ecologistas de algunos creadores, para finalmente referirnos a la expresión artística de una suerte de nostalgia de la tierra común.

Aunque todos estos asuntos merecerían un capítulo aparte, en su conjunto aportan una visión panorámica que ayuda a plantear de modo más general la cuestión de las relaciones entre arte y utopía. A pesar de su importancia, el sentido utópico del arte contemporáneo apenas ha sido abordado de manera sistemática. Sin pretender agotar la cuestión, el presente capítulo intenta contribuir a la revi-

sión histórica del arte desde los años 90 y 2000, aportando un punto de vista que parte de la importancia del referente utópico. Dentro del conjunto de la Tesis Doctoral, este capítulo sirve como «puente», conduciendo a la última parte del texto, compuesto por tres capítulos monográficos que se dedican a creadores y trabajos concretos, abordando su relación con la utopía.

EL GIRO SOCIAL

En 1989, en el Museo Pompidou se muestra la controvertida *Magiciens de la Terre* [«Magos de la tierra»], autodefinida como «la primera exposición de arte global»¹. Ese mismo año la tercera Bienal de La Habana incluye artistas de África y Asia, planteando una visión del arte que ya no parte de Occidente². Las cuestiones ligadas al multiculturalismo parecen todavía más pertinentes en un mundo donde las fronteras geográficas están adquiriendo un sentido diferente.

Pese a que la movilidad geográfica y el diálogo transnacional han sido fenómenos constantes para el arte, esta tendencia se va acentuando cada vez más: después de la caída del Muro de Berlín, la globalización económica es también la globalización del mundo del arte, al que se suman ahora los países del antiguo bloque soviético. Aunque los condicionantes locales siguen siendo importantes para las obras, su recepción y su comercialización van a desarrollarse en contextos transnacionales. Antes de los años 90 el fenómeno de las bienales y trienales se reducía fundamentalmente a los eventos de Venecia y São Paulo³. Ahora bienales, ferias de arte, revistas y eventos van a formar una intrincada red de interconexiones globales⁴. En palabras de Tim Griffin, comisario y antiguo editor jefe de *Artforum*.

¹ Comisariada por Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre* se expone en el Centro Pompidou y en el Grand Halle del Parc de la Villette en París entre el 18 de mayo y el 28 de agosto de 1989. Véanse <http://magiciensdelaterre.fr> [consultado: 22/11/2014], y el catálogo de la muestra: Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1989. *Magiciens de la Terre* ha sido muy criticada por su primitivismo y su repetición involuntaria de actitudes coloniales hacia «el otro».

² Véase Rachel Weiss, Luis Camnitzer, Coco Fusco, Geeta Kapur y Charles Esche, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, Londres, Afterall Books - Academy of Fine Arts Vienna - Van Abbemuseum, Eindhoven, 2011.

³ Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson, «Introduction», Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pág. 2.

⁴ Ya en la década del 2010, autores como Anna Maria Guasch van a hablar de un «arte global» (Anna Maria Guasch, *El primer arte del siglo XXI. Arte en la era de la movilidad, la traducción y la memoria transnacional en la era de lo global*, Madrid, Alianza Forma, en prensa). En estos momentos, la figura del artista puede verse como la de un trabajador flexible, cuya actividad le obliga a viajar de un lugar a otro, persiguiendo las oportunidades que van marcadas por una cultura del «proyecto». Véase Brian Holmes, «The Flexible Personality», *Transversal*, EIPCP (European Institute for Pro-

En los círculos artísticos, la palabra [globalización] ha sido empleada de manera más específica para describir un público y una financiación exponencialmente más amplios para el arte contemporáneo, además de una proliferación radical de museos y exposiciones públicas y privadas por todo el mundo, y acompañadas de una red de viajes cada vez más rápidos, y un intercambio de información entre todos los agentes de todos los puntos del campo⁵.

Desde principios de los años 90 distintas corrientes artísticas pueden relacionarse con una visión «en negativo» de este sistema emergente, cuyos modos de proceder se están superponiendo a las estructuras anteriores. La historiadora del arte Claire Bishop considera que «después del colapso de la política del gran relato en 1989, un cierto impulso del pensamiento de izquierdas se ha trasladado claramente a la producción artística de Europa Occidental»⁶.

A partir del 2000 comienza a utilizarse la noción de los «giros» para referirse a tendencias temáticas en el comisariado contemporáneo⁷. Sintetizando distintas corrientes artísticas surgidas a partir de los años 90, Bishop habla de un «giro social» para referirse al interés de artistas y comisarios por buscar la *participación* del público, que entienden como una dimensión central para sus obras⁸. Según la autora inglesa, en ello está implícita la idea de que existe un paralelo entre el concepto político de democracia y las prácticas artísticas participativas.

La investigación de Claire Bishop forma parte de un movimiento de revisión crítica del arte de los años 90 en cuanto a su relación con las cuestiones sociales⁹.

gressive Cultural Policies), enero de 2002. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en/base_edit [consultado: 28/08/2014]. También, Claire Bishop *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, pág. 277.

⁵ Tim Griffin, «Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennials», en Dumbadze y Hudson (eds.), *op. cit.*, pág. 7. Al mismo tiempo, con un sentido más local, también proliferan las galerías y los espacios de arte alternativos que habían surgido en los años 60 y 70, y que van a presentar sus propias peculiaridades.

⁶ Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 193.

⁷ Este término danzarán evoca movimientos circulares, autocontenidos, que se adaptan a una concepción no lineal de la historia, en la que los eventos coexisten, y no está claro que exista una sola línea argumentativa. Muchos de los giros, en realidad, se interrelacionan, fusionan y confunden. Algunos de los más celebrados giros son el giro social, el giro pedagógico o el giro etnográfico. Hablamos del «giro pedagógico» en el capítulo VIII de esta Tesis Doctoral.

⁸ La expresión aparece por primera vez en el artículo de Claire Bishop «The Social Turn: Collaboration and its Discontents» [«La colaboración social y sus descontentos»] (*Artforum*, febrero de 2006, págs. 178-183) y va a desarrollarse en su libro histórico-artístico *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [«Infiernos artificiales. Arte participativo y la política de la contemplación»] (Bishop, 2012, *op. cit.*).

⁹ En ese sentido, destacan algunos textos del danés Lars Bang Larsen y la labor de investigación colectiva del grupo Former West. Respecto a este último, véase <http://www.formerwest.org> [consultado: 05/07/2014].

Lo cierto es que durante los años 90 «lo social» va tomando distintos significados. Aquí planteamos que, en cierto sentido, las diferentes tendencias pueden leerse como compensaciones de lo que se percibe como carencias o pérdidas dentro de la sociedad neoliberal. Pese a que las obras también incorporan importantes elementos de la sociedad que critican, esta contradicción no resulta ajena a la utopía. La imaginación social tiende a funcionar «actuando, a la vez, en contra del sistema de su época y recibiendo las influencias históricas del mismo»¹⁰.

LA PRIMERA PÉRDIDA: EL VÍNCULO DE LA SOCIABILIDAD (ESTÉTICA RELACIONAL)

Durante la segunda mitad de los años 90 el filósofo y comisario Nicholas Bourriaud establece la categoría del «arte relacional» primero en su texto para el catálogo de la exposición *Traffic* (1996)¹¹ y después en su libro *Esthétique relationnelle* [«Estética relacional»] (1998)¹². En su teorización, la idea de lo social se entiende más bien en cuanto a la dimensión de la «sociabilidad». A través de sus textos, Bourriaud habla de la pérdida del vínculo social, que sería reconstruido por los artistas a través de las obras¹³. Citando a Félix Guattari, propone el arte como una forma de resistencia molecular frente a la sociedad del espectáculo.

En su *Estética relacional*, el comisario francés afirma que el encuentro humano se ha convertido en una forma estética además de constituirse como «lugar para la obra de arte»¹⁴. Al buscar crear momentos de encuentro humano, las obras producirían «microcomunidades»¹⁵ en torno a sí, generando formas de intercambio diferentes e inventando «nuevos modos de vida»¹⁶. Así, siempre según Bourriaud, el arte se constituiría como un «intersticio social», o un «espacio libre»¹⁷. En sus re-

¹⁰ Delfín Rodríguez Ruiz, *La arquitectura y el urbanismo de la utopía en el Renacimiento*, Memoria de licenciatura, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, sección de Historia del Arte, 1979, pág. 52.

¹¹ La muestra *Traffic* [«Tráfico»], comisariada por Nicholas Bourriaud, tiene lugar en el CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux entre el 26 de enero y 23 de marzo de 1996. En ella se exponen trabajos de muchos artistas que van a ser asociados con la categoría de la estética relacional: Dominique Gonzalez-Foerster, Vanessa Beecroft o Rirkrit Tiravanija. Véase Nicholas Bourriaud (dir.), *Traffic*, Burdeos, CAPC Musée d'art contemporain, 1996.

¹² Nicholas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

¹³ «Con gestos pequeños el arte, como programa angelical, realiza un conjunto de tareas al lado o por debajo del sistema económico real con el fin de zurcir pacientemente la trama relacional». Nicholas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, pág. 42.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 53.

¹⁵ *Ibidem*., págs. 70, 73.

¹⁶ *Ibidem*., pág. 87.

¹⁷ *Ibidem*., pág. 16.

corrientes menciones de la utopía, el filósofo insiste en el carácter concreto y las dimensiones pequeñas:

las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica «directa» de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada¹⁸.

La etiqueta del arte relacional va a ser empleada por Bourriaud para referirse a un grupo heterogéneo de artistas en gran medida europeos. Algunos de los nombres más frecuentes son Liam Gillick, Douglas Gordon, Angela Buloch y Henry Bond en Inglaterra; Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Pierre Joseph y Philippe Parreno en Francia; Maurizio Cattelan en Italia y Carsten Höller en Bélgica¹⁹. También el cubano-americano Jorge Pardo y sobre todo el argentino-tailandés Rirkrit Tiravanija van a ser figuras recurrentes en las muestras asociadas a la estética relacional.

Rirkrit Tiravanija se ha hecho célebre por crear espacios de convivencia amigable y encuentro dentro de galerías y museos, a menudo en torno a la comida tailandesa que él mismo cocina. Dentro de una sociedad en la que todo tiene un precio, adquieren tintes utópicos sus obras basadas en la hospitalidad, la generosidad y el regalo²⁰, desplegando formas de *gratuidad performativa* y *banquete* similares a las de grupos artivistas como Yomango o Umsonst. Las obras de Tiravanija, sin embargo, aparecen desvinculadas del elemento delictivo que era central dentro de los movimientos sociales: aquí el énfasis se sitúa más bien en la construcción de comunidad a través del obsequio²¹. Dan Fox, editor de *Frieze*, habla de cómo el trabajo de Tiravanija supone un duplicado fantasmático de los espacios de ocio: este autor va a señalar la naturaleza teatral de situar las acciones cotidianas en el ámbito de un museo²².

Las obras de las que habla Bourriaud a menudo están marcadas por un carácter narrativo y por el uso de la ficción y la ambigüedad²³. La historiadora del arte

¹⁸ *Ibidem.*, pág. 35.

¹⁹ Stéphanie Jeanjean, en el seminario *Art and the Social*, Former West/Afterall, Londres, Tate, 2010.

²⁰ Véase la exposición *Generosity is the New Political*, Wysing Art Centre (4 de septiembre-1 de noviembre de 2009, comisariada por Lotte Juul Petersen).

²¹ Véase Ted Purves (ed.), *What we want is Free. Generosity and Exchange in Recent Art*, Nueva York, State University of New York Press, 2005.

²² Dan Fox, «Welcome to the Real World», *Frieze*, 90, abril 2005, en http://www.frieze.com/issue/print_article/welcome_to_the_real_world/ [consultado: 08/12/2014].

²³ Claire Bishop señala que a menudo las experiencias expositivas resultan de muy difícil comprensión para los espectadores. Bishop, 2012, *op. cit.*

Clare Veal señala que, aunque a menudo se contradigan, la experiencia real de las obras y el discurso ficcionalizado que las rodea se combinan en piezas de marcada naturaleza dual:

Sumándose a su presencia real, los trabajos relacionales existen también a través de sus formas ficcionalizadas y utópicas, dentro del espacio discursivo del análisis crítico, los testimonios de los participantes, los vídeos, las fotografías o las entrevistas con los artistas. En estos espacios discursivos, las obras no solo son recreadas, sino que se crean [a través de elementos ficticios], a veces bajo el control cuidadoso de los artistas²⁴.

En tanto que la estética relacional es una noción elaborada por un comisario, no resulta sorprendente que las exposiciones ocupen un sentido central dentro de su teoría. Comisarios como Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van Linden, Hou Hanru o Nicholas Bourriaud van a entender las exposiciones como «laboratorios» para la experimentación, cuyo significado permanece sin cerrar y evoluciona a lo largo de la duración de las muestras. Muchas veces, también son los propios artistas los que conciben las muestras, planteándolas como obras en sí mismas. Los formatos cambian y se integran bares, restaurantes o salas con sillones y sofás, que sirven como lugares donde quedarse y socializar, en una paradójica evocación del espacio público. El lugar del arte se convierte en un espacio amigable, que sin embargo tiene algo de excéntrico centro comercial. Autores como Bishop relacionan esta manera de entender las exposiciones con la economía de la experiencia²⁵, que tendría uno de sus exponentes más claros en el mundo del arte.

Pese a que todo el peso de su propuesta se sitúa en la reiterada idea de una renovación y ampliación de los modos de relación humanos, ni en Bourriaud ni en los creadores asociados a sus teorías se desarrolla el modelo social, que se limita a una llamada a encontrarse, concretada en eventos efímeros donde solamente conversa la propia comunidad artística, dentro de los espacios de la galería o el museo. Aunque en la obra de Bourriaud se reiteran las llamadas al diálogo y al encuentro directo de manera ajena al capitalismo, no se puede ignorar la inserción de los espacios artísticos dentro del sistema económico.

²⁴ Clare Veal, «Bringing The Land Back Down To Earth», *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, 2014, págs. 1 y 2. Disponible en: <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/23701> [consultado: 12/11/2014].

²⁵ Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110, otoño de 2004, pág. 52. Acerca de la economía de la experiencia, véase el texto clásico de Joseph Pine y James Gilmore *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston, 1999.

LA SEGUNDA PÉRDIDA: EL ESTADO DEL BIENESTAR (ARTE PÚBLICO Y SOCIAL)

Más allá de las ideas expuestas por Bourriaud, la etiqueta de «relacional» va a popularizarse y será utilizada ampliamente para referirse a trabajos que buscan crear situaciones de encuentro, discusión y comunidad. En multitud de casos, estas «relaciones» van a adquirir sentidos más politizados.

En otros lugares de Europa surgen enunciaciones que se centran en la posible función sociopolítica del arte. Lo que en Estados Unidos se conoce como *social practice* [«práctica social»] va a tener en Alemania un paralelo en el *Kontext Kunst* o «arte de contexto», un término que aparece en 1993 a partir de la exposición homónima en la Künstlerhaus Graz y el texto que Peter Weibel, comisario de la muestra, escribe en su catálogo²⁶. El arte de contexto se entiende como un desarrollo de las prácticas de crítica institucional de décadas previas.

En 1999 el crítico de arte Lars Bang Larsen va a hablar de «estética social» en la revista *Afterall*²⁷. Años más tarde, en su texto «The Long Nineties» [«Los largos 90»]²⁸, reflexiona acerca de cómo la creación de los años 90 puede verse como una respuesta en contra de las tendencias de los 80, que se perciben como excesivamente centradas en lo objetual y demasiado acríticas con el mercado. Así, una parte de la creación de los 90 va a retomar la tendencia a la desmaterialización y la preocupación social que habían sido propias de los años 60 y 70.

El arte público es uno de los ámbitos en los que se plantea con intensidad la cuestión de una utilidad social del arte. Frente a aquellos monumentos concebidos sin tener en cuenta las peculiaridades de su emplazamiento, la especificidad del lugar se va haciendo cada vez más importante. Los artistas van a concebir obras que dialogan con el propio espacio en el que se sitúan y también, en muchos casos, su trabajo implica una reflexión o una intervención sobre el contexto social,

²⁶ El título completo de la exposición es *Kontext Kunst. The Art of the 90s* [«Arte de contexto. El arte de los 90»], en la Neue Galerie im Künstlerhaus (02/10-07/11/1993). En ella se muestran artistas como Fareed Armaly, Cosima von Bonin, Tom Burr, Clegg y Guttman, Meg Cranston, Mark Dion, Peter Fend, Andrea Fraser o Adrian Piper. Más tarde, también en Alemania, va a resultar influyente el texto de Nina Möntman *Kunst als Sozialer Raum* [«El arte como espacio social»], de 2002.

²⁷ Lars Bang Larsen, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, 1, Londres, Central Saint Martin's School of Art, 1999, págs. 76-87.

²⁸ Lars Bang Larsen, «The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990s – the decade that has yet to end», *Frieze*, 144, enero-febrero del 2012, en <http://www.frieze.com/issue/article/the-long-nineties/> [consultado: 24/08/2014].

económico y comunitario²⁹. Géneros como el monumento o el memorial se reinterpretan a partir de la participación y la implicación colectivas.

En su libro *No Logo*, Naomi Klein dedicaba toda una sección («No Space» o «Sin espacio») a la privatización del espacio público en los años 90. Uno de los grandes temas del arte público de este momento es el espacio público mismo: muchas obras tratan de generar espacios para la colectividad, y podría decirse que este es uno de los *leitmotifs* que unen las prácticas de movimientos sociales y grandes artistas.

Existe toda una tendencia artística que busca generar espacios públicos a través de actividades sociales, en las que participa la comunidad local.

Delfín Rodríguez Ruiz señala el protagonismo del espacio público en las utopías literarias del Renacimiento, imaginado de forma «colectivista e igualitaria»³⁰. Actualmente el espacio público idealizado se ha convertido en una suerte de referente utópico que remite a la comunidad perdida, y hace pensar en ciudades que pertenezcan a sus propios habitantes. Paradójicamente, en el caso del arte, los centros expositivos y las intervenciones artísticas a menudo van a ser utilizados en procesos de gentrificación de zonas deprimidas. Así, pese a partir de la idea de crear espacios comunes, el arte *público* puede servir para generar espacios *privatizados*.

Otra de las grandes cuestiones tiene que ver con una posible «utilidad» pública del arte, que ha sido común a gran parte del discurso utópico³¹. Quizás ello provenga de una oposición algo simplista entre el valor de cambio y el valor de uso: la idea de que la utilidad social serviría para eludir la instrumentalización mercantil del arte. Trabajando directamente con grupos de personas, muchos pro-

²⁹ En el ámbito estadounidense, se va a acuñar la expresión de «arte público de nuevo género» que va a fijarse fundamentalmente a partir de algunos eventos que tienen lugar entre finales de los 80 y principios de los 90. En el programa *City Sites* [«Lugares de la ciudad»] (1989), a través de las discusiones y de la realización de proyectos, intervienen diez artistas: Suzanne Lacy, Allan Kaprow, Adrian Piper, John Malpede, Mierle Laderman Ukeles, Judith Baca, Helen y Newton Mayer Harrison, Marie Johnson-Calloway y Lynn Hershman. Tanto en las obras como en los debates, se plantea la integración social del arte y la participación de la comunidad. En 1989 y 1992 se suceden dos encuentros titulados *Mapping the terrain. New Genre of Public Art* [«Cartografiando el terreno, Arte público de nuevo género»]. El primero de ellos está organizado por el California College of Arts and Crafts y el Headlands Center for the Arts, y en él se discuten cuestiones ligadas a la necesidad de establecer un nuevo vocabulario. En el simposio-performance celebrado en febrero de 1992 en el College Art Association la dirección corre a cargo de Leonard Hunter y de la artista Suzanne Lacy: en esta ocasión participan figuras como Mary Jane Jacobs, Guillermo Gómez Peña o Suzi Gablik. Tres años después, Lacy va a editar un libro homónimo, relacionado con esta experiencia: Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.

³⁰ Rodríguez Ruiz, 1979, *op. cit.*, pág. 55.

³¹ Delfín Rodríguez Ruiz, respecto a las utopías literarias del Renacimiento, habla de cómo «[l]a consideración de las artes plásticas, cuando se hace referencia a ellas, va unida a una concepción del valor de uso estético y social de la obra de arte». *Ibidem*, pág. 71.



[135] Wochenklausur, *Medical Care for the Homeless*
[«Cuidado médico para los sin techo»], Viena, 1993.

yectos de arte contemporáneo llevan a cabo una labor de organización comunitaria, la integración de colectivos marginales o la educación.

El comisario y crítico de arte Charles Esche, en su discurso de bienvenida a la conferencia *Art and the Social* [«El arte y lo social»], habla de un intento por parte de los artistas de «volver a construir o incluso curar lo que los maestros de la economía estaban tratando de destruir»³². La profusa utilización del término «público» en el arte coincide en el tiempo con el desmantelamiento de «lo público» en la mayor parte del Viejo Continente³³. Aunque gran parte del arte social puede verse en este sentido de compensación ante la crisis del Estado del Bienestar, el auge de este tipo de creación en Europa se debe también a un momento de transición en el que, pese a estar amenazadas por un nuevo modelo, *todavía* hay instituciones que financian prácticas culturales de difícil inserción en el mercado³⁴.

³² Traducción propia. Charles Esche, «Welcome», Seminario *Art and the Social*, Londres, Tate, 2010. Charles Esche es director del Van Abbemuseum de Eindhoven desde 2004, además de ser co-fundador de la revista *Afterall* en 1998, y coeditor de la misma.

³³ Esta desarticulación se produce en distintos tiempos, y de manera muy diferente en los países europeos.

³⁴ Véase Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011g.

Un ejemplo de todas estas cuestiones podría ser el proyecto *Medical Care for Homeless People* [«Cuidado médico para los sin techo»] (1993), del colectivo Wochenklausur³⁵ [135]. Esta obra consiste en una clínica móvil gratuita dentro de una suerte de camioneta, que acude a la vienesa Karlsplatz, lugar de encuentro para las personas sin hogar. El proyecto inicialmente se financia con dinero privado, después va a ser mantenido con dinero público y más tarde será gestionado por la ONG Cáritas, que hace permanente su servicio. En el catálogo de la exposición *Living as Form* [«Vivir como forma»] se comenta el sentido de esta obra apelando a las carencias estatales y se habla de una forma de proceder que Wochenklausur repite en distintos lugares:

[*Medical Care for Homeless People*] es el primero de casi treinta trabajos que Wochenklausur ha lanzado en los últimos diecisiete años, cada uno de ellos diseñado para enfrentarse a un asunto local. El colectivo viaja a diferentes ciudades siguiendo la invitación de instituciones artísticas, lee los periódicos locales, habla con los residentes y después identifica acciones precisas que pueden realizarse en un período concreto de tiempo, buscando crear un cambio sostenible. Los proyectos van desde el establecimiento de una pensión para trabajadoras sexuales en Zúrich hasta el reciclaje de materiales para hacer objetos que sean útiles para el refugio de personas sin techo, la instalación de comedores, o la creación de centros de distribución de ropa³⁶.

Resulta interesante esta figura del artista transnacional cuyos viajes sirven para propagar una suerte de «ayuda social artística». Frente al deseo de cambio social Claire Bishop advierte acerca de una posible instrumentalización por parte de gobiernos neoliberales de un arte que ya no se considera valioso en sí mismo, sino que serviría para lidiar con los grupos problemáticos y ayudaría a integrarlos en la urbe normativa³⁷. Más allá de estas críticas que hacen pensar en las clásicas llamadas a una autonomía del arte, puede resultar peligrosa la idea de que se produzca una sustitución del trabajo social *real* por el trabajo social *artístico*, generando una escenificación del cuidado frente a la responsabilidad social del Estado.

Estos asuntos son complejos, y volveremos a ellos más adelante³⁸. Por el momento, nos quedaremos con la idea de que el arte público funciona de manera utópica puesto que escenifica los valores de un mundo deseado, de espacio públi-

³⁵ Véase <http://www.wochenklausur.at> [consultado: 22/11/2014].

³⁶ Nato Thompson (ed.), *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, Cambridge Mass., MIT Press, 2012, pág. 250. Los refugios para mendigos son un elemento común a muchos artistas de este momento, y suponen a la vez un ejercicio de diseño mínimo, una crítica social y una propuesta paraarquitectónica.

³⁷ Bishop, 2012, *op. cit.*

³⁸ Véase el capítulo VIII de la presente Tesis, dedicado al arte público de Thomas Hirschhorn.

co, comunidad y cuidado, en un modelo que podría relacionarse con la socialdemocracia. Implícitamente, las obras se articulan de forma dialéctica, realizando una compensación simbólica de las carencias de un sistema y señalándolas de manera crítica —se trata de un juego contradictorio cuyo sentido depende de cada uno de los casos.

EXPLICITAR LA COMPENSACIÓN: EL RETORNO DE UTOPIA

En este entorno artístico, habituado a obras que tratan de generar espacios «amigables», mejorar las condiciones de vida de una comunidad de personas o contribuir al cambio social, no resulta sorprendente que la palabra «utopía» comience a aparecer explícitamente en los títulos de las exposiciones y en los textos de los comisarios. El año 2003, con la *Utopia Station* [«Estación Utopía»] de la Bienal de Venecia, puede considerarse un momento pivotal.

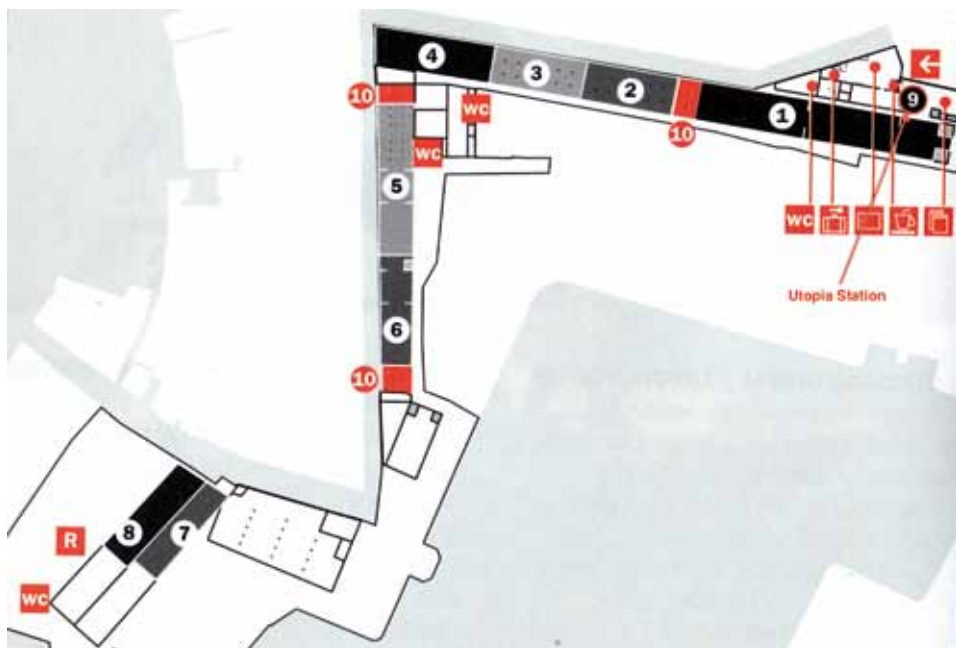
Resulta significativo que esta fecha coincida con el año en el que se produce la invasión de Irak por el gobierno de George W. Bush, así como con una cierta desarticulación del movimiento antiglobalización después de las masivas concentraciones en contra de la guerra. La historiadora del arte Eva Díaz habla de las posibles conexiones entre el interés curatorial por la utopía y el momento de crisis de la izquierda política:

En los primeros años del 2000, cuando las prácticas artísticas se obsesionaron más que nunca con la utopía, la posibilidad de una vida política viable para los progresistas bajo el gobierno de Bush Junior parecía cada vez menos probable. [...] la práctica artística y la participación del público compensaron, a modo de una «estética relacional», la agencia política³⁹.

En estos años, la mayoría de las muestras que invocan el «buen lugar» van a tender hacia una interpretación escapista y poco política. En 2003, la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia de ese año⁴⁰ puede verse como un ejemplo paradigmático de las peculiaridades que tiene la recuperación del concepto por parte del mundo oficial del arte a principios de la nueva década.

³⁹ Eva Díaz, «Dome Culture in the Twenty-first Century», *Grey Room* 42, invierno 2011, pág. 98.

⁴⁰ El proyecto de la *Utopia Station* busca establecer distintas *estaciones* en diferentes puntos del globo, a lo largo de los años. Además de la exhibición de trabajos artísticos, incluye la organización de seminarios y conferencias. *Off-site* se incluyen varios proyectos más allá del espacio físico de la exposición en Venecia: los *High Desert Test Sites* de Andrea Zittel, *A book on demand* de Armin Linke, *Radioartemobile (RAM)* de ZERYNTHIA y los proyectos, en abstracto, del colectivo SUPERFLEX.



[136] Plano de la organización del edificio del Arsenale durante la 50.^a Bienal de Venecia, 2003.
La situación de la *Utopia Station* [«Estación Utopía»] se señala con el número 9.
Montaje de la autora.

Ideada por tres figuras ligadas a la estética relacional, el comisario Hans-Ulrich Obrist, la historiadora del arte Molly Nesbit y el artista Rirkrit Tiravanija, la *Estación* busca ser un lugar para «detenerse, reconsiderar, hacer todas las preguntas, comer, dormir, aprender y mirar»⁴¹. Según los comisarios, se pretende «incorporar materiales estéticos [...] en otra economía que no contemple el arte como una esfera fatalmente separada [de la vida]»⁴².

Situado en una pequeña parte del edificio del Arsenale [136], el espacio de la *Estación* está estructurado a través de una plataforma baja, hecha de madera contrachapada, que ha sido diseñada por Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick. Unos bancos y mesas circulares que facilitan la conversación se sitúan frente a una pared interrumpida por puertas que dan a pequeñas salas para videoproyecciones, instalaciones o performances. En uno de los extremos de este recinto, se erige un esce-

⁴¹ Molly Nesbit, «Utopia Station: Some of the Parts», en Nancy Spector, *Theanyspacewhatever*, Nueva York-Londres, Guggenheim Museum-D.A.P.-Distributed Art Publishers-Thames & Hudson, 2008, pág. 226.

⁴² Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija, «What is a Station?», en *e-flux*, 2003 <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html> [consultado: 08/12/2014].



[137] Imagen de la *Utopia Station* [«Estación Utopía»] durante la 50.^a Bienal de Venecia, 2003. «Estación» comisariada por Hans-Ulrich Obrist, Rirkrit Tirivanija y Molly Nesbit. La estructura de madera, con los bancos circulares y el escenario, ha sido diseñada por los artistas Liam Gillick y Rirkrit Tirivanija.

nario donde tienen lugar diversas actividades [137]: durante la Bienal, allí se desarrolla una constante programación de eventos, muchos de los cuales van a superponerse en el tiempo⁴³. La *Estación* es un entorno condensado, con un enorme exceso de información y obras⁴⁴ que resultan imposibles de abarcar en su totalidad: junto al trabajo de más de sesenta creadores⁴⁵, se exhiben más de cien póste-

⁴³ En cuanto a las performances, puede consultarse el programa en la web de *e-flux*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/schedule.html> [consultado: 01/02/2015].

⁴⁴ Véase el catálogo de la Bienal, Francesco Bonami y Maria Luisa Frisa (eds.), *50 Esposizione Internazionale d'arte. Sogni e conflitti - la dittatura dello spettatore*, Venecia, Marsilio-La Biennale di Venezia, 2003, págs. 319-415.

⁴⁵ Los artistas son: Amicale des témoins, Atelier van Lieshout, John Bock, Iñaki Bonillas, Ecke Bonk, Angela Bulloch, Bureau d'Études, Pash Buzari, Yung Ho Chang, Santiago Cirugeda, Verne Dawson, Tacita Dean, Jeremy Deller, Nico Dockx, Trisha Donnelly, Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolf, Olafur Eliasson, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Jan Fabre-Janus Magazine, Hans Peter Feldmann, Peter Fischli – David Weiss, Didier Fiuza Faustino, Alicia Framis, Yona Friedman, Yang Fudong, Liam Gillick, Édouard Glissant, Dominique Gonzalez-Foerster, Tomislav Gotovac,



[138] Yona Friedman, póster diseñado para la *Utopia Station*, 50.ª Bienal de Venecia, 2003.

res diseñados para la ocasión⁴⁶ [138, 118, 229]. Linda Nochlin señala que, en la mayor parte de los casos, las obras se relacionan de manera muy vaga con el concepto de utopía⁴⁷. Aunque Ulrich, Nesbit y Tiravanija apelan a la teorización de Ernst Bloch, según Nochlin no reflejan su riqueza⁴⁸.

Algunos trabajos, como el *Imagine Peace* [«Imagina la paz»] de Yoko Ono (2003), hacen referencia directa a la Guerra de Irak, pidiendo el final de las ofen-

Rodney Graham, Joseph Grigely, Henrik Hakansson, Carsten Höller, Karl Holmqvist, Marianne Hugonnier, Pierre Huyghe, Arata Isozaki, Emilia Ilya Kabakov, Július Koller, Rem Koolhaas, Kammin Lertchaiprasert, Simon Leung – Lincoln Tobier, Armin Linke, Jonas Mekas, Multiplicity – Border Device(s), Deimantas Narkevicius, Nils Norman, Roman Ondák, Yoko Ono, Anatoli Osmolovsky, Philippe Parreno, Oliver Payne – Nick Relph, Manfred Pernice – Sean Snyder, Michelangelo Pistoletto, Lucia Prand, Edi Rama – Anri Sala, Tobias Rehberger, Martha Rosler y Oleanna group, Cristoph Schlingensief, Tino Sehgal, Shimabuku, Patti Smith, SUPERFLEX, Uglycute, Agnès Varda, Lawrence Weiner, Wong Hoy Cheong, Cerith Wyn Evans y Zerynthia con Franz West.

⁴⁶ Los carteles se pueden descargar desde la web de *e-flux*: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/> [consultado: 22/11/2014].

⁴⁷ Linda Nochlin, «Less than More», *Artforum*, septiembre de 2003, págs. 178-179 y 240-246.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 179.



[139] Elmgreen & Dragset, *Spelling Utopia* [«Deletreando utopía»], 2003.

La imagen evoca una performance no realizada que los artistas habían planeado para la *Utopia Station* de la 50.^a Bienal de Venecia, 2003.

sivas⁴⁹. Por su parte, una performance no realizada de Elmgreen & Dragset que-rría haber mostrado a dos monos jugando con unos dados que tienen pintadas las letras de la palabra «utopía»⁵⁰ [139]. Acertar con la combinación del lugar mejor, parecen querer decirnos, es una pura cuestión de azar, en un juego que nada tiene que ver con el raciocinio.

⁴⁹ La estética de esta obra, en grandes letras negras sobre fondo blanco, es una clara alusión a la campaña contra la Guerra de Vietnam llevada a cabo por ella y por John Lennon, con el lema WAR IS OVER IF YOU WANT IT [«La guerra ha terminado, si tú quieres»] (1969).

⁵⁰ Debido a las quejas de los grupos en defensa de los derechos de los animales, la performance no se realiza, y en la Bienal se exponen únicamente los dados, dentro de una vitrina.



[140] Zona del jardín en la *Utopia Station*, 50.^a Bienal de Venecia, 2003. En la fotografía aparecen obras de Nils Norman (izquierda), Alicia Framis (centro) y Atelier van Lieshout (derecha).

La zona del Arsenale se complementa con una parte del jardín [140] en la que se despliegan obras paraarquitectónicas como el sistema de reciclaje de excrementos del Atelier Van Lieshout (*Biogas Installation* [«Instalación de biogás»], 2003), las duchas comunales de Tobias Rehberger (*Padre de la Fontana*, 2003) o la *Billboardthailand-house* [«Casa-valla publicitaria de Tailandia»] (2000), en la que Alicia Framis ácidamente ofrece un refugio gratuito, proponiendo habitar un módulo publicitario [141]. Es también en el jardín donde realizan su performance los artistas Carl Michael van Hausswolff y Leif Elggren, fundadores del autoproclamado reino de Elgaland/Vargaland, que comprende todos los territorios fronterizos del mundo. En su acción *The Annexation of Utopia by the Kingdoms of Elgaland/Vargaland* [«La anexión de Utopía por parte de los Reinos de Elgaland/Vargaland»], van a deshacer un ejemplar de la *Utopía* de Thomas More volviendo a convertirlo en pulpa de papel, con la que crean folios reciclados. Esta obra parece premonitoria: el mundo del arte, en los años siguientes, parece querer diluir el concepto para sumar la Utopía a sus territorios.

Las muestras que explícitamente buscan vincularse a la utopía en la década del 2000 van a sucederse en gran número⁵¹, lo que quizás podría permitirnos hablar

⁵¹ Harald Szeeman, continuando con su persistente fascinación por el lugar soñado comisaría la que será su última exposición con un tono de optimismo onírico: su edición inaugural de la Bie-



[141] Alicia Framis, *Billboardthailandbouse* [«Casa-valla publicitaria de Tailandia»], 2000.

de un «giro utópico» en el comisariado. Ahora se van a enfatizar las dimensiones de apertura y ambigüedad, situándose en oposición a un supuesto dogmatismo de

nal de Sevilla se titula, de forma apropiada, *La alegría de mis sueños* (2004). Entre 2009 y 2011 la serie *UTOPIA* en el museo danés ARKEN incluye el encargo de instalaciones a los artistas Qiu Anxiong, Katharina Grosse y Olafur Eliasson, y la organización de varias conferencias y eventos. En 2009 se celebra la undécima exhibición de escultura en Suiza, titulada *Utopics: Systems and Landmarks*, comisariada por Simon Lamunière. Otros ejemplos de exposiciones que explícitamente aluden a la noción de «utopía» podrían ser *Midlertidige Utopier/Temporary Utopias* (Museet For Samtidskunst, Oslo, 2003, comisariada por Siri Meyer), *Arte y Utopía. La acción restringida* (MACBA, Barcelona, 2004, comisariada por Jean-François Chevrier); la convocatoria de arte público *Utopia and Monument* (Graz, 2009, *On the validity of art between privatisation and the public sphere* y 2010, *On Virtuosity and the Public Sphere*), ambas ediciones comisariadas por Sabine Breitwieser); *Utopia Transfer* (Kiscelli Museum, Budapest, 2008, comisariada por Barnabas Bencsik); *Utopia Matters: from Brotherhoods to Bauhaus* (Deutsche Guggenheim, Berlín, 2010, comisariada por Vivien Green), el proyecto *Utopia* (Biennale Foundation, Melbourne, Tokio, Singapur y Nueva Delhi, 2012, comisariado por Yusaku Imamura, Sunjung Kim, Natalie King, Deeksha Nath y Tan Boon Hui) o *The Spirit of Utopia* (Whitechapel Gallery, Londres, 2013, comisariada por Iwona Blazwick OBE, Daniel F. Herrmann, Kirsty Ogg, Sofia Victorino y Nayia Yiakoumaki).

la tradición utópica y del socialismo real⁵². En este momento también se destaca el pequeño tamaño de las intervenciones «reales» (la «micro-utopía» en palabras de Bourriaud⁵³), frente a la gran escala que había sido asociada a los conceptos de progreso y revolución.

COMUNAS DE ARTISTAS

A lo largo de los años 90 toda una serie de colectivos de artistas formados en la primera mitad de la década realizan un trabajo escultórico que se sitúa entre el legado de la arquitectura radical y el diseño⁵⁴. Creadores como Nils Norman o Andrea Zittel, grupos arquitectónicos como Raumlabor o colectivos artísticos como Atelier van Lieshout o N55 crean módulos a escala 1:1, con una clara vocación de «utilidad». Cuando estos trabajos se reúnen formando conjuntos habitables, el espacio que generan enlaza con la larga tradición de las comunas artísticas y su reiterado sueño de volver al campo⁵⁵.

a. *The Land*

En 1998, junto con el artista tailandés Kamin Lertchaiprasert, Rirkrit Tiravanija ha comprado un terreno cerca de Chang Mai, en Tailandia. Este lugar va a ser bautizado como *The Land* [«La tierra/El terreno»] y, aunque la idea inicial tiene

⁵² En su prólogo al número de la revista *Janus* realizado para la *Estación Utopía*, Jan Fabre afirma que «el renovado interés en el humanismo una vez más daba la bienvenida al concepto de Utopía, que ya no es el sueño colectivo y totalitario de una ciudad mejor, sino que funciona como un instrumento personal de trabajo para el artista, el arquitecto, el filósofo, el escritor, el científico. Tanto una motivación como una brújula» (traducción propia). Jan Fabre, «Foreword», *In Search for Utopia*, *Janus*, 14, verano del 2003, pág. 3.

⁵³ Lauren Rotenberg, «The Prospects of «Freed» Time: Pierre Huyghe and *L'association Des Temps Libérés*», *Public Art Dialogue*, 2, vol. 2, 2013, pág. 196.

⁵⁴ Fuera de Europa, destacan figuras como el cubano Carlos Garaicoa o el argentino Tomás Saraceno. No nos extendemos aquí en la importante tradición utópica de la cienciaficción. En ese sentido, véase Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Nueva York, Methuen, 1975.

⁵⁵ En ese sentido, aunque más relacionada con la literatura que con la arquitectura, cabe destacar el conjunto de trabajos que Mai Thu Perret vincula a su proyecto utópico *The Crystal Frontier* [«La frontera de cristal»]. Véase Christoph Keller (ed.), *Mai Thu Perret, The Crystal Frontier*, Zúrich, JRP Ringier, 2008. Por su parte, el fotógrafo Immo Klinik va a realizar un trabajo de fotografía y mapeado de comunidades en Europa. Véase el proyecto *European Communities* en su web: <http://immoklinik.com/site/projects/european-communities/> [consultado: 22/11/2014]. También Vove Enqvist va a realizar su serie fotográfica *Diggers and Dreamers – Intentional Communities in a new age* a partir de 2009, retratando comunas de distintos lugares del mundo.

que ver con crear una granja para la subsistencia, pronto se plantea como un entorno para descansar del circuito internacional del arte, y como un lugar de experimentos agrarios y artísticos⁵⁶. Aunque el enclave se sitúa en Tailandia, junto con trabajos de artistas asiáticos, en él se disponen obras de artistas europeos como Alicia Framis, Philippe Parreno, François Roche, Tobias Rehberger o el colectivo SUPERFLEX⁵⁷.

En *The Land* las obras son financiadas por los propios artistas. Es por eso por lo que su creación tiende a estar ligada a eventos expositivos⁵⁸: algunas obras, como la casa-valla publicitaria de Alicia Framis (*Billboardthailandhouse*, 2000), formarán parte de la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia, cuya concepción mantiene amplios puntos de encuentro con el proyecto tailandés de Tiravanija.

Las construcciones que se distribuyen por el terreno se relacionan con la idea de generar espacios útiles: los creadores van a edificar casas, cocinas o salas para meditar. En una construcción ligada a la pieza de videoarte de Philippe Parreno *The Boy From Mars* [«El chico de Marte»], Parreno y François Roche realizan la estructura *Hybrid Muscle* planteando un hermoso generador eléctrico [142]. Para la cocina común, el grupo SUPERFLEX aporta su diseño de un módulo de producción de biogás a través del excremento animal (*Supergas*, 2000), que toma la apariencia de una especie de globo naranja⁵⁹ [143]. Tiravanija y Rehberger, por su parte, construyen pequeñas casas [144].

Frente a la recepción primordialmente occidental, la lejanía del espacio dificulta enormemente la percepción de un proyecto de estas características. Distintos autores hablan de una total fractura entre las auto-representaciones del espacio y la realidad del mismo. Tras su visita a la granja, la historiadora del arte Clare Veal habla de un panorama ruinoso: las casas construidas por los artistas no están

⁵⁶ Véase http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land [consultado: 22/11/2014].

⁵⁷ Desde el espacio web de la *Utopia Station* en *e-flux* el grupo se define así: «SUPERFLEX está compuesto por tres miembros centrales, Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger y Rasmus Nielsen, a los que se suman colaboradores internacionales en proyectos individuales. Desde 1995 han trabajado con una serie de iniciativas discretas que incluyen asuntos como la producción energética en los países en vías de desarrollo, estudios de televisión *online* para barrios y comunidades específicas y la producción de una marca en el Sureste asiático. Aunque son muy distintos, estos proyectos están estrechamente vinculados a la cuestión de las relaciones de poder, la democracia y la autoorganización» (traducción propia). En <http://www.e-flux.com/projects/utopia/more.html> [consultado: 01/02/2015].

⁵⁸ Por ejemplo, las estructuras de Tiravanija y de Rehberger habían aparecido en la muestra *What If... Art on the Verge of Architecture and Design* [«Y si... Arte al borde de la arquitectura y el diseño»], Moderna Museet de Estocolmo, 2000, comisariada por Maria Lind.

⁵⁹ En Tanzania, en colaboración con la ONG Surude, dedicada a un desarrollo rural sostenible, el módulo de *Supergas* ha sido implantado entre una población que sufre de escasez energética debido a la deforestación y la erosión del terreno. Superflex allí vende el dispositivo a un precio alto, promoviendo lo que el colectivo considera un «capitalismo ético».



[142] R&Sie(n) y Philippe Parreno, *Hybrid Muscle* [«Músculo híbrido»], 2003. La estructura configura la parte principal de la *Battery House* [«Casa batería»], situada en el espacio de *The Land* [«La tierra/El terreno»]. *The Land* es una granja-espacio artístico iniciado a partir de 1998 por los artistas Kamin Lertchaiprasert y Rirkrit Tiravanija en Tailandia.

adaptadas a la climatología y resultan inhabitables, la vivienda erigida por Tobias Rehberger ha tenido que ser desmontada por cuestiones de seguridad, el generador de biogás realizado por SUPERFLEX se ha «pinchado» un año después de su instalación y la experimentación agrícola brilla por su ausencia⁶⁰.

El tiempo ha ido desintegrando estructuras que habían sido diseñadas sin tener en cuenta el contexto tailandés. Veal afirma que no solo ninguno de los iniciadores del espacio vive allí sino que, además, la mayor parte de los creadores de las obras que allí se sitúan apenas han pasado tiempo en el terreno y parecen ignorar

⁶⁰ Sarah Browne, «Artists not Farmers», *The Visual Artists' News Sheet*, septiembre-octubre, 2004, págs. 1-4, y Veal, *op. cit.* Un punto de vista más laudatorio se encuentra en Daniel Birnbaum, «An Experiment in Art and Community in Thailand», *Artforum*, verano de 2005, pág. 270.



[143] Vista general de *The Land*, Tailandia. Flotando en el agua, se puede ver la estructura naranja de SUPERFLEX Supergas (2000).



[144] Casa construida por Rirkrit Tiravanija en *The Land*, tal y como es habitada por Laura Ayers. Fotografía de Sarah Browne, febrero del 2004.

sus peculiaridades⁶¹. El caso de la obra de Philippe Parreno y François Roche resulta especialmente significativo:

La obra *Hybrid Muscle* [«Músculo Híbrido»] de Philippe Parreno y François Roche, una gran estructura futurista construida para enfrentarse a los problemas de electricidad de la zona, nunca ha funcionado. Cuando la diseñaron con un sistema de contrapeso que debía de funcionar con el movimiento de un elefante, Parreno y Roche no tuvieron en cuenta que los elefantes de trabajo ya no son empleados en Tailandia. Esta omisión del contexto no pudo rectificarse al sustituir al elefante por un búfalo: el búfalo no tenía la suficiente fuerza para acarrear el peso y poner el sistema en funcionamiento⁶².

⁶¹ También el *A-Z West* [«A-Z Oeste»] de Andrea Zittel se ubica en la tradición de los experimentos artístico-comunitarios que se mezclan con la edificación a pequeña escala. La artista estadounidense se traslada a Joshua Tree en el desierto de Mojave (California) en el año 1999. Zittel se va a dedicar al diseño de estructuras para habitar (*A-Z Living Units* [«Unidades de Vivienda A-Z»]), trajes (*A-Z Personal Uniforms* [«Uniformes personales A-Z»]) y elementos vinculados a la comida (*A-Z Food Group* [«Grupo de Comida A-Z»]). En su conjunto, *A-Z West* se concibe a la vez como un lugar de experimentación y de exhibición, mezclándose de forma ambigua la realidad y el relato. Véase Katrin Grögel, «A-Z West (Andrea Zittel)», en Simon Lamunière (ed.), *Utopics: Systems and Landmarks*, Zúrich, JRP-Ringier, 2009, pág. 19.

⁶² Veal, *op. cit.*, págs. 1-2.

Pese al total fracaso utilitario, en *The Boy from Mars* [«El chico de Marte»], la película de Parreno que muestra esta estructura, el montaje de las imágenes recrea un funcionamiento misterioso que tiene lugar en un entorno de extraña belleza. La exhibición del vídeo en la Bienal de Venecia de 2003 contribuye a difundir una imagen legendaria del terreno tailandés⁶³. Esta visión es apoyada por las descripciones idealizadas que Rirkrit Tiravanija y Kamin Lertchaiprasert hacen de la granja, y que se complementan con el relato de comisarios y críticos que, en muchas ocasiones, no han llegado a pisar el lugar. Clare Veal habla de cómo esta narración colectiva, ayudada por la lejanía geográfica y la rumorología, permite que *The Land* funcione como «un Shangri-La mítico para el mundo del arte»⁶⁴. Shangri-La, el valle paradisíaco en el Himalaya que el escritor James Hilton describe en su novela utópica *Horizontes perdidos*⁶⁵, parece una metáfora adecuada. La anécdota de Philippe Parreno imaginando su obra puesta en marcha por elefantes parece revelar un cierto orientalismo que impregnaría las visiones occidentales del terreno tailandés, y marcarían su percepción como un lugar soñado.

Tomando el mito como única realidad, la investigadora Sarah Browne afirma que *The Land* «no es un lugar, sino una imagen»⁶⁶. Veal, sin embargo, considera que ambas dimensiones —la del relato ficticio y la del entorno físico en proceso de decadencia— forman parte de la obra de manera simultánea.

b. *Spaceframe*

En Europa, también pequeñas comunidades artísticas se forman dentro de la ciudad. Durante los años en que diseñan elementos objetuales y módulos para un habitar nómada el grupo danés N55 va a desarrollar también una serie de trabajos ligados a un espacio diseñado para la convivencia colectiva en la ciudad de Copenhague.

En 1999 el colectivo construye *SPACEFRAME* [«Malla espacial»], un módulo de unos 20 metros cuadrados, «las dimensiones de una vivienda para tres o cuatro personas»⁶⁷ [145, 146]. Los N55 destacan la estabilidad, la modularidad, el carácter desmontable y el bajo coste de esta estructura⁶⁸ y aseguran que «[p]or

⁶³ Ibidem, pág. 4.

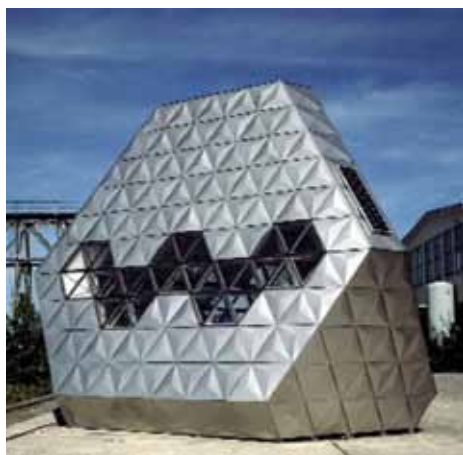
⁶⁴ Ibidem, pág. 7.

⁶⁵ James Hilton, *Lost Horizon*, Londres, Macmillan, 1933.

⁶⁶ Browne, *op. cit.*, pág. 1.

⁶⁷ N55, «Manual for N55 SPACEFRAME», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhague, Pork Salad Press-N55, 2003, pág. 68.

⁶⁸ Brett Bloom, «A Magical Land of Roving Santa Claus Armies, Pirated Energy Drinks and a Giant Squatted Urban Village: Political Art Activities in Denmark», en Josh Macphee y Erik Reuland (eds.), *Realizing the Impossible. Art Against Authority*, Oakland-Edimburgo, AK Press, 2007, pág. 148.



[145, 146] N55, *SPACEFRAME* [«Malla espacial»], Copenhagen, 1999.

el precio medio de un coche, [...] puede montarse a mano sin necesidad de maquinaria pesada»⁶⁹. Su recubrimiento de aluminio le otorga una cierta apariencia retrofuturista, de ciencia ficción anticuada.

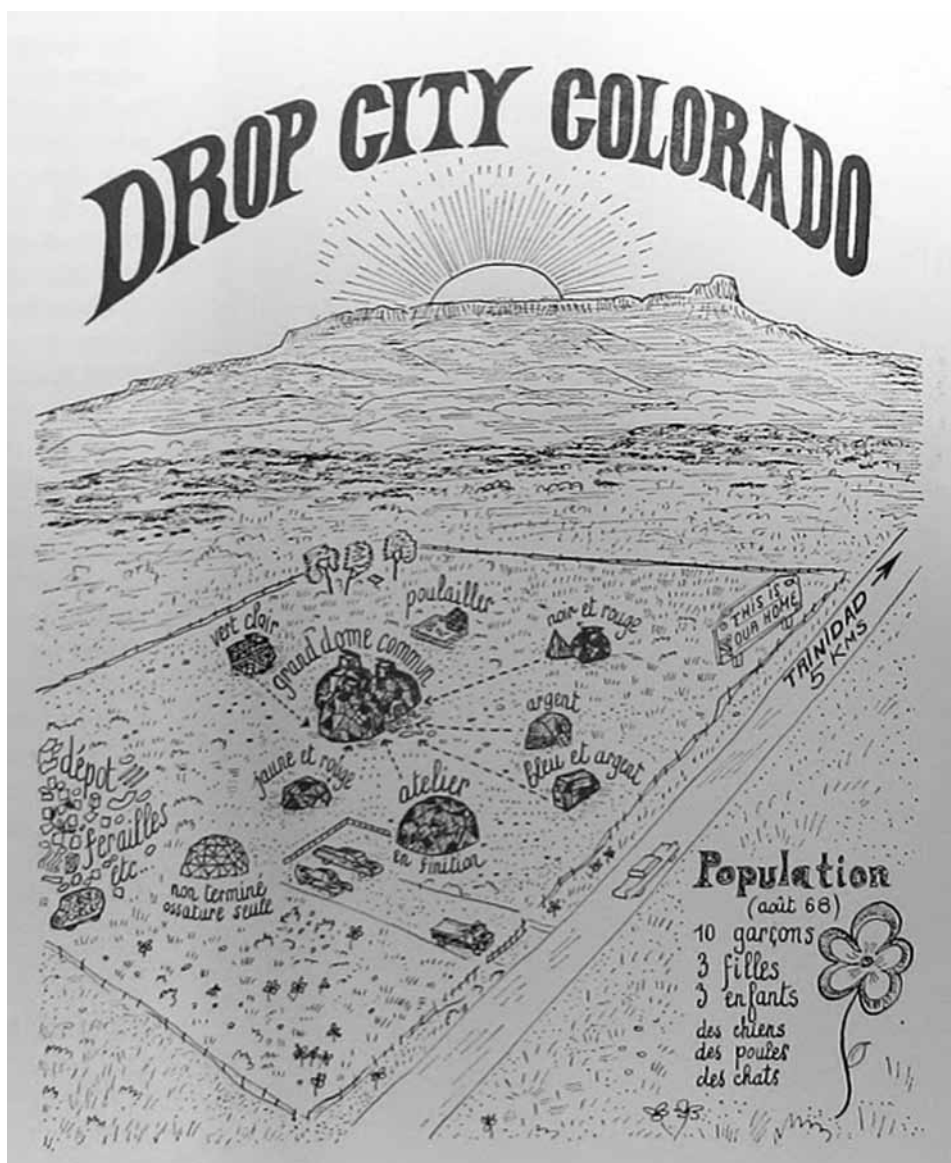
La estructura modular, muy fácil de ampliar, sigue un sistema de construcción geodésico⁷⁰, como el que había marcado la arquitectura de experimentos de vida colectiva al estilo de Drop City (1965), apodada «la comuna geodésica» [147]. En su forma, *SPACEFRAME* recuerda especialmente al *Icosadome* diseñado por Richard Kallweit y Clark Richert (1965), inicialmente despensa y más tarde gallinero de la comuna [148]. N55 no ven su trabajo como una labor de «invención» sino como la aplicación de ideas que han podido ser formuladas con anterioridad, pero que merecen ser consideradas de nuevo.

A estas evocaciones se suma la metáfora apícola, común a gran parte de la arquitectura moderna: puertas y ventanas tienen forma de hexágono, y hacen pensar en las celdillas de una colmena [149]. Juan Antonio Ramírez ha estudiado cómo este tipo de referencias suelen aludir a las bondades de la vida comunitaria, equiparada con la perfección social de las abejas⁷¹, y este caso no parece una excepción.

⁶⁹ Lars Bang Larsen, «Space Body Life-Basics and Mutations of N55», en N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 397.

⁷⁰ Se trata de un sistema con el que trabajaron de manera independiente Alexander Graham Bell a partir de 1900 y Buckminster Fuller hacia 1950. Eva Díaz analiza su presencia en el arte actual en su texto «Dome Culture in the Twenty-first Century» [«Cultura de la cúpula en el siglo XXI»]. Díaz, *op. cit.*

⁷¹ Juan Antonio Ramírez, *La metáfora de la colmena, de Gaudí a Le Corbusier*, Siruela, Madrid, 1998.



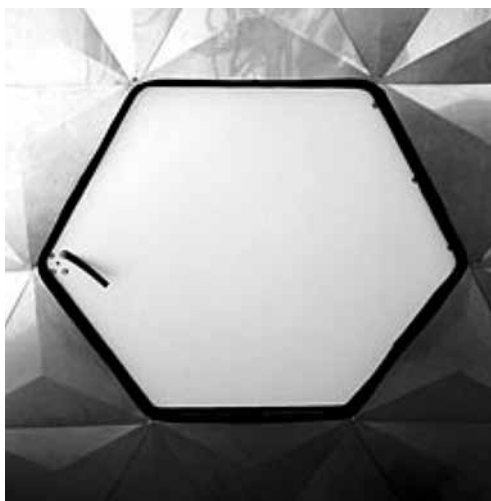
[147] Plano de la comunidad de Drop City, Colorado, agosto de 1968.

A lo largo de los años la vivienda va ampliándose con otros elementos hasta configurar todo un pequeño sistema. Resulta difícil no pensar en la fuerte tradición de comunas danesas y en la ciudadela okupa autoconstruida y autogestionada de Christiania, situada dentro mismo de Copenhague.

Un año después de montar *SPACEFRAME*, N55 construye una plataforma, de nuevo a partir de una estructura geodésica. Encima de *FLOATING PLA-*



[148] Richard Kallweit y Clark Richert, *Icosadome* (1965), en la comuna de Drop City.



[149] N55, *SPACEFRAME*,
Copenhague, 1999, puerta hexagonal.

TFORM [«Plataforma flotante»] (2000), colocan su vivienda, permitiendo que esta ahora flote en el agua. *SPACEFRAME* se convierte así en un barco-casa situado en el puerto de Copenhague [150]: acomodarse sobre el agua permite al colectivo esquivar temporalmente las legislaciones constructivas y a la vez entronca con toda una tradición utópica de arquitecturas-barco que será especialmente impor-



[150] N55, estructura habitacional de *SPACEFRAME* encima de la *FLOATING PLATFORM* [«Plataforma Flotante»] (2000). Al lado se sitúa el *MODULAR BOAT* [«Barco Modular»] (2002), dispuesto en el puerto de Copenhague.

tante para el movimiento moderno⁷². Vivir en un barco evoca libertad, nomadismo, aventura y una existencia no convencional. Basta con levantar el ancla para ir a otro lugar.

Por otra parte, la plataforma permite ganar un pequeño terreno al agua, creando una suerte de pequeña isla: «hicimos *FLOATING PLATFORM* como un territorio artificial, autoconstruido»⁷³. Cuando a causa de la gentrificación sube el precio del *loft* que habitan en Copenhague, los miembros de N55 se mudan a vivir dentro del *SPACEFRAME*. En un momento dado, afirman que Quintusholmen, la zona donde se sitúan, supone «una pequeña aldea espontánea o una espe-

⁷² Véase Juan Antonio Ramírez, «El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea», en AA.VV., *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Málaga-Melilla, Universidad de Málaga, 1987, págs. 15-57.

⁷³ Brett Bloom, «Brett Bloom and N55 exchanging», en N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 287.



[151] N55, *BEACH* [«Playa»] (2003), integrada dentro del conjunto de elementos ligados a la estructura de *SPACEFRAME*.

cie de colectivo»⁷⁴. Aunque sabemos que la convivencia en la casa geodésica desembocó en la escisión del grupo, hacia 2001 sus miembros parecen contentos: «Es una experiencia muy satisfactoria. Quizás la mejor situación social en la que hemos vivido nunca. Sin embargo, sabemos que esta situación será destruida por las concentraciones de poder»⁷⁵.

El contexto acuático hace que en 2002 creen una barca adyacente que llaman *MODULAR BOAT* [«Barco modular»] (2002), y que se carga de energía al conectarse con los paneles solares situados en el techo de *SPACEFRAME*⁷⁶. Al año siguiente una pequeña piscifactoría (*SMALL FISH FARM* [«Pequeña piscifactoría»] (2003)) continúa en la línea de la autoproducción alimenticia, y de la creación de un entorno de voluntad autárquica dentro del espacio del puerto danés.

También de 2003 es la playa artificial *BEACH* [«Playa»] (2003), constituida por 24 toneladas de arena que los N55 han acarreado en colaboración con otras personas que viven en la zona. Esta suerte de costa simulada acentúa el imaginario utópico-insular, y constituye un lugar comunitario donde se organizan discusiones sobre la planificación urbana a nivel local [151].

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ N55, «Manual for FLOATING PLATFORM» en N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 89.

c. *Kultivator*

La propia idea de la comuna evoca el deseo de trasladarse al campo y de vivir en mayor armonía con la naturaleza. Frente al estereotipo de la utopía como un asunto intrínsecamente urbano, en su libro sobre *Utopías Ecologistas* Marius de Geus presenta una genealogía sólida de utopías clásicas que reflexionan sobre la relación del ser humano con otros humanos y con la naturaleza⁷⁷. De Geus parte de una oposición entre las «utopías ecológicas», caracterizadas por ser «utopías de la suficiencia», y las «utopías tecnológicas o «utopías de la abundancia».

El matrimonio de artistas Malin Lindmark Vrijman (sueca) y Mathieu Vrijman (holandés) va a configurar su pequeña utopía ecológica en una isla sueca. Durante los años 90, Malin y Mathieu han estudiado en la Gerrit Rijveld Academy en Ámsterdam y son «artistas sociales», que trabajan con comunidades urbanas. En 2003 deciden mudarse a la zona de Dyestad, en la isla sueca de Öland. Allí van a instalarse en el campo, junto a la casa donde Maria, una de las hermanas de Malin Vrijman, vive con su entonces pareja, el granjero orgánico Henric Stigeborn. La idea de los creadores es disponer de espacio para trabajar y poder abrirlo a otros artistas. Sin embargo, una vez allí, la labor de la granja les hace plantearse las conexiones entre el arte y la agricultura orgánica. Con la idea de explorar estos contactos fundan un colectivo que llaman «Kultivator» [152]. En 2007 se suma también la otra hermana de Malin, Marlene Lindmark, junto con su marido: la estructura de la asociación es familiar y, como sucede en las familias, va sufriendo reestructuraciones. Tras separaciones y mudanzas actualmente son Malin y Mathieu quienes constituyen el núcleo de Kultivator junto con la colaboración frecuente del granjero Henric Stigeborn⁷⁸.

A ellos se suma una multitud de visitantes que, fundamentalmente, llegan durante los meses de verano⁷⁹. El espacio se configura como un lugar de práctica

⁷⁷ Marius de Geus, *Ecological Utopias. Envisioning the Sustainable Society*, International Books, Utrecht, 1999. A lo largo del texto analiza diferentes utopías ecológicas a través de casos de estudio destacados: Thomas More («La utopía suficiente»), Henry Thoreau («La utopía de la simplicidad última»), Peter Kropotkin («La utopía como una comunidad ecológica»), William Morris («La utopía de la belleza austera»), Ebenezer Howard («La utopía de las ciudades-jardín ecológicas»), Bernard Skinner («La utopía de las comunidades verdes»), Aldous Huxley («Una isla utópica celestial»), Ernst Callenbach («La utopía del estado estable») y Murray Bookchin («La utopía de las ecocomunidades»).

⁷⁸ Entrevista personal con la autora 10/10/2013. Los artistas señalan como sus referencias a William Morris, Beuys, Vandana Shiva, Wochenclos Schule, Ulrike Möntmann, SUPERFLEX, Atelier Van Lieshout (en sus *Pioneer kits* [«Kits para pioneros»]) o YNKB.

⁷⁹ Los miembros de Kultivator se refieren a la gran diferencia del número de personas que habitan el lugar según las estaciones. En verano afirman haber tenido hasta treinta personas alojadas,



[152] Señalización del espacio de Kultivator, Öland, Suecia.

activa de la hospitalidad, donde se aloja a un gran número de personas que acuden para participar en los proyectos o iniciar sus propios trabajos: una edificación funciona como casa de invitados, a la que se suma un autobús acondicionado con camas, además de varias tiendas de campaña y un tipi para acampar en la tierra [153]. El campo ofrece sitio de sobra para experimentar prototipos y ver si funcionarían en otro entorno [154]. Kultivator va a construir objetos de sentido relacional y organizar diversas acciones y eventos.

En 2005, con ocasión de la *Dinner with Cows* [«Cena con vacas»] (2005), los miembros de Kultivator disponen un gran tablero en el prado junto a la granja. En uno de los lados colocan platos que han sido servidos para las personas convidadas y enfrente hay recipientes con comida para vacas. El evento coincide con la fiesta local de la cosecha: Kultivator quiere aprovechar la ocasión para «conocer» mejor a las vacas y hacerlas partícipes de la celebración. Esta pieza recuerda lúdicamente a los banquetes que Tiravanija organiza para el mundo del arte incluyen-

mientras que la dureza del invierno propicia un cierto aislamiento. La actividad de Malin y Mathieu como profesores en una escuela local hace que muchas actividades estén protagonizadas por sus alumnos. Entrevista personal con la autora, *ibídem*.



[153] Prado en la granja de Kultivator en Öland, Suecia. La estructura-señal que encuadra el paisaje forma parte del proyecto *Open Source and Land Reform* [«Código abierto y reforma de la tierra»], cuyas discusiones buscaban un paralelo entre el concepto de fuente abierta en internet y la tradición de la tierra común. Al fondo se ven un gallinero y un tipi para acampar en el terreno.

do ahora el elemento no humano, entre la extrañeza, la comunión y el humor. En el vídeo que documenta la performance se ve una escena nocturna, algo surrealista, en la que personas y animales se reúnen a la mesa [155].

Funcionando como una suerte de manifiesto, en 2010 Kultivator va a mandar la invitación a una gran fiesta para celebrar el *Matrimonio entre el arte y la agricultura*. Este evento quiere festejar la unión del arte y la agricultura que son entendidos como las actividades humanas más necesarias⁸⁰. Integrándolo en los preparativos de la boda, Kultivator organiza el seminario *Open Source and Land Reform*, en el que se discute el asunto de la reforma agraria y el uso tradicional de la tierra en las aldeas, comparándolo con las nuevas ideas del código fuente abierto en internet. Los festejos nupciales implican también una exposición colectiva y

⁸⁰ Entrevista personal con la autora, 11/10/2013.



[154] En primer plano, *Elders Hill* [«Colina de los mayores»] (2013) obra realizada junto con el grupo M12. La estructura metálica corona la colina artificial, que en su interior alberga una despensa tradicional sueca. El conjunto de estos elementos conforma una sede del proyecto de la *Gran's University* [«Universidad de las abuelas»] (2011). Al fondo a la izquierda, la caseta azul ha sido construida como cocina para la *Boda entre el arte y la agricultura*.

la participación de una multitud de artistas, que realizan sus propios proyectos vinculados a la boda. La ceremonia va a ser planeada por unas treinta personas, que discuten mientras limpian, cocinan o trasladan mesas, «como si fuesen una familia normal preparando el evento»⁸¹.

Finalmente, el rito consistirá en una suerte de celebración de la tierra: Henric Stigeborn acarrea tierra de la granja en su tractor y cada uno de los invitados coge un poco y lo deposita en una carretilla. Los asistentes entonces firman una promesa, que es un voto nupcial holandés muy sencillo: «prometo darte lo que necesites». Todos los invitados, de algún modo, se casan con la tierra. Mathieu Vrijman habla de que en Kultivator hacen «aquello que anhelan»⁸².

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² «We make what we long for». *Ibidem*.



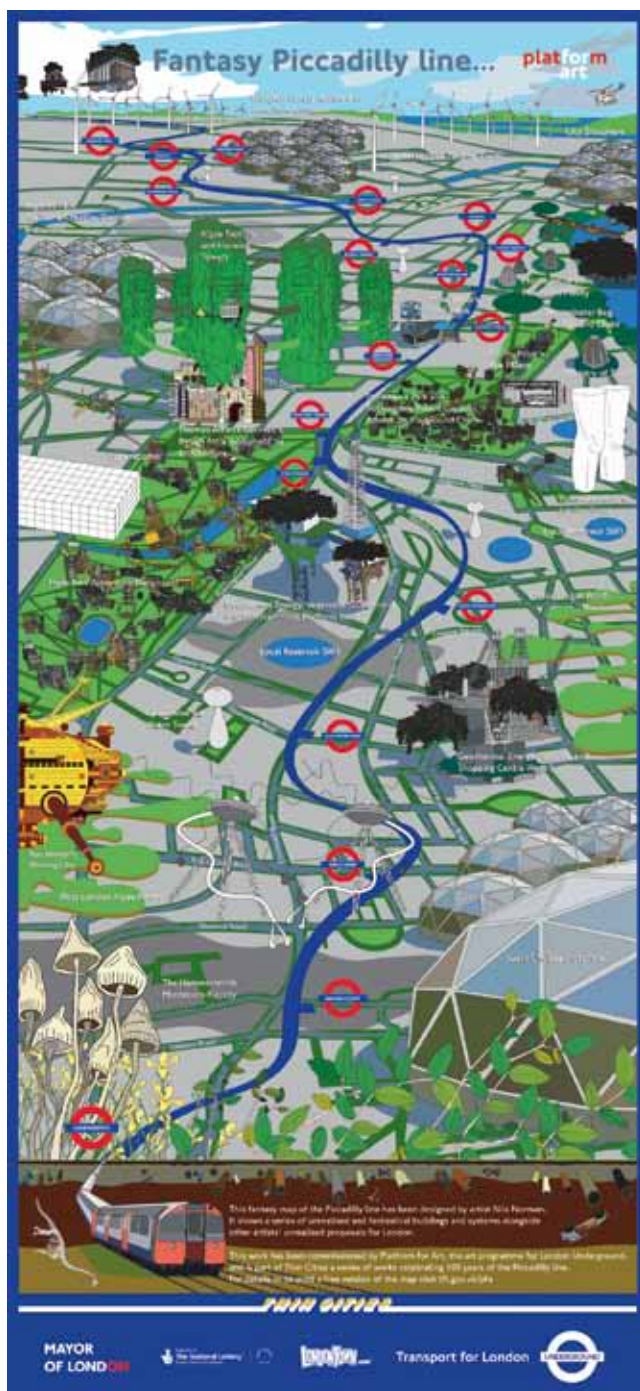
[155] Kultivator, fotograma del vídeo de *Dinner with Cows* [«Cena con vacas»], Öland, Suecia, 2005.

DEL CAMPO A LA TIERRA COMÚN

Delfín Rodríguez Ruiz se refiere a un elemento recurrente de las utopías literarias renacentistas, el «hecho, casi admitido por todos los utopistas, de la eliminación de la oposición entre campo y ciudad»⁸³.

Esta tradición aparece claramente en el dibujo *Fantasy Picadilly Line* [«Línea Picadilly Fantasía»], que el artista británico Nils Norman realiza en 2006 [156]. Este mapa ficticio se muestra dentro de cada uno de los vagones de la línea Picadilly de metro londinense: al estilo de las cartografías de algunos cuentos infantiles, aparece un Londres transformado en una suerte de ciudad-jardín. La imagen lúdicamente onírica muestra cuatro complejos de cúpulas de biosfera, un cultivo de setas, una «fábrica de algas»/torre residencial, unos *Ministerios de Amor, Paz y Abundancia* y dos grandes parques infantiles de aventuras. En medio se alzan también algunas estructuras de la arquitectura radical que nunca fueron construi-

⁸³ Rodríguez Ruiz, 1979, *op. cit.*, pág. 205.



[156] Nils Norman, *Fantasy Picadilly Line*
 «Línea (de metro) Fantasía Picadilly»],
 póster en el metro de Londres, 2006.

das: la *Walking City* [«Ciudad Ambulante»] de Ron Herron (1960)⁸⁴, el *Fun Palace* [«Palacio de la Diversión»] de Cedric Price (1961)⁸⁵ o el *Sin Centre* [«Centro del Pecado»] de Mike Webb (1962)⁸⁶.

Más allá del homenaje a las fantasías arquitectónicas de los 60, el sueño urbano que Norman desarrolla en este trabajo parece evocar una ciudad integrada con la vegetación, donde se aplican los principios de la permacultura a una hipotética gran escala.

Dentro del mundo «real», Nils Norman afirma estar llevando a cabo un estudio acerca de las posibilidades de la permacultura aplicadas al diseño de la ciudad. Este sistema busca analizar las propias dinámicas de los ecosistemas concretos (zonas de humedad, espacios de luz solar, etc.) para plantear una agricultura adaptada a las condiciones naturales. Aunque Norman critica lo que percibe como dogmatismo dentro de la permacultura, piensa que, entendida de forma amplia, podría aplicarse en las metrópolis. Pese a su preocupación por el ecologismo, Norman, de forma reiterada, va a tratar de distanciarse respecto a las categorías de *eco-art* [«arte ecologista»] o *environmental art* [«arte medioambiental»]⁸⁷.

En su artículo «The Politics of Sustainability: Art and Ecology» [«La política de la sostenibilidad: Arte y ecología»]⁸⁸, el historiador del arte T. J. Demos va a distinguir entre varios tipos de arte ecologista. En primer lugar, va a referirse a una

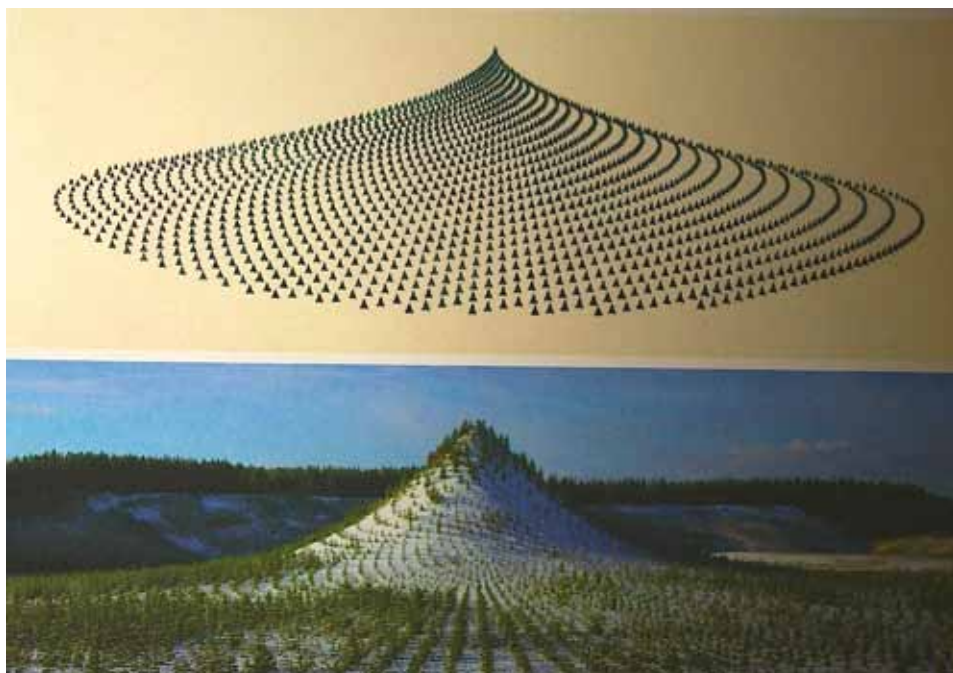
⁸⁴ El arquitecto inglés Ron Herron es uno de los miembros fundadores del mítico colectivo *Archigram*. Su *Walking City* propone la construcción de urbes robóticas nómadas, que «caminarían» por el mundo deteniéndose temporalmente en los lugares que ofrecen recursos o donde se necesita trabajo. AA.VV., *Arquitectura radical*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003.

⁸⁵ El *Fun Palace* es un proyecto imaginado por el arquitecto inglés Cedric Price junto con la directora teatral británica Joan Littlewood. Concebido como un «laboratorio de la diversión», en el *Fun Palace* podrían realizarse todo tipo de actividades de ocio, empleando las nuevas tecnologías para la construcción de entornos diferentes.

⁸⁶ El *Sin Centre* es el proyecto fin de carrera del arquitecto británico Michael Webb, uno de los miembros fundadores del grupo *Archigram*. También conocido como *The Entertainment Palace* [«El Palacio del Entretenimiento»], se trata de una propuesta para el londinense Empire Theatre en Leicester Square, con distintos espacios para el entretenimiento en los dos niveles más bajos (cine, teatro, cafeterías, zonas de baile o tiendas) y lugares para el trabajo en la parte superior (zonas de oficinas). El diseño integra la circulación motora, situando rampas a su alrededor que permiten el movimiento automovilístico y el aparcamiento.

⁸⁷ T. J. Demos destaca las exposiciones *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (Cincinnati Contemporary Arts Center, 2002), *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (Chicago's Smart Museum of Art, 2006), *Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change* (octava Bienal de Sharjah, 2007) y *Weather Report: Art and Climate Change* (Boulder Museum of Contemporary Art, 2007). T. J. Demos, «The Politics of Sustainability: Art and Ecology», en Francesco Manacorda y Ariella Yedgar (eds.), *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet (1969-2009)*, Londres, Barbican Art Gallery-Koenig Books, 2009, pág. 17.

⁸⁸ *Ibidem*, págs. 17-30.



[157] Agnes Denes, *Tree Mountain —A Living Time Capsule —11000 Trees, 11000 People, 400 Years*, Ylöjärvi, Finlandia, 420 × 270 × 28 m, 1992-1996. Arriba se ve un dibujo de 1982. Abajo, una fotografía de 2001.

«estética de la restauración ecológica»⁸⁹ que trata de «reparar los daños en los hábitats o revivir ecosistemas degradados»⁹⁰. Algunas figuras clásicas de los años 60 y 70 continúan trabajando en este sentido: en 1992 Agnes Denes comienza su proyecto *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11000 Trees, 11000 People, 400 Years* [«Montaña Árbol – Una cápsula temporal viviente – 11.000 árboles, 11.000 personas, 400 años»]. Con este trabajo, en una montaña cónica de Finlandia, Denes organiza la plantación de un bosque siguiendo una forma elíptica derivada de la proporción áurea: 11.000 personas de todo el mundo han sembrado, cada una de ellas, una sola semilla [157]. El trabajo busca cumplir una función de regeneración de la naturaleza dañada, y a la vez crea una imagen utópica de concordia transnacional, de unión de los pueblos ante el problema ecológico. Por su parte, en 1994 Helen Mayer Harrison y Newton Harrison van a trasplantar en el

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 19.

⁹⁰ La exposición *Fragile Ecologies* [«Ecologías frágiles»] del Queens Museum of Art (1992) va a recoger un gran número de obras de este tipo. Demos, sin embargo, critica cómo la muestra parte de una falsa dicotomía entre la naturaleza y la sociedad. *Ibidem*.

techo del museo un prado que iba a ser destruido (*Endangered Meadows of Europe* [«Prados europeos en peligro»])⁹¹. Esta obra forma parte de toda una serie de trabajos que los Harrison han realizado en torno a los prados.

T. J. Demos habla también de un segundo modelo que tendría que ver con la teoría de sistemas, y que contemplaría los ecosistemas naturales en intrínseca relación con el entramado económico-social. A su vez, este acercamiento más complejo llevaría a una tercera forma de entender la cuestión: la ecología política contemplaría la crisis medioambiental en relación con la desigualdad social, asumiendo el hecho de que los desastres ecológicos y el cambio climático tienden a afectar a la población más pobre del llamado «Sur global». Demos señala que, frente a estos problemas, los artistas ofrecen tanto soluciones pragmáticas como comentarios irónicos, que apuntan hacia una conciencia de su propia imposibilidad de solucionar un problema de esta magnitud a través de una herramienta como el «arte».

Las cuestiones del daño ecológico remiten a asuntos ligados a la propiedad de la tierra. Al fin y al cabo, ¿quién se adjudica el derecho de explotar los recursos de la naturaleza? Thomas More, en *Utopía*, se refiere al proceso de cercamiento de la tierra que se está viviendo en la Inglaterra de su momento⁹². Karl Marx habla de

⁹¹ Es preciso destacar que el *land art* de los años 60 supone un movimiento de sentido fundacional. Es a partir de entonces cuando comienza a tomar forma la idea del artista como alguien que incide en y trabaja con la naturaleza. De forma amplia, sería interesante destacar algunos trabajos concretos ligados a figuras paradigmáticas: las obras tempranas de Hans Haacke con plantas y animales, los huertos en la galería de la pareja de Newton y Helen Harrison (*Portable Orchard, Survival Piece nº 5* [«Huerto portátil, Pieza de Supervivencia núm. 5»], 1972), la granja en la urbe de Bonnie Ora Sherk (*The Farm* [«La Granja»], 1972), la plantación de siete mil robles de Joseph Beuys (*7000 Eichen* [«7000 Robles»], 1982), el cultivo de trigo en Manhattan de Agnes Denes (*Wheatfield - a confrontation* [«Campo de trigo – una confrontación»], 1982).

⁹² En la época Tudor hay un movimiento de expropiación de las tierras colectivas, parte de un proceso que culminaría en el siglo XVIII y acabaría definitivamente con la *tierra común* en este país. De hecho es en este momento, en el siglo XVI cuando la tierra comienza a privatizarse y se alzan las cercas que separan una propiedad de otra, en un suceso histórico nuevo que según la historiografía tradicional conduciría al capitalismo. More, en *Utopía*, critica la conversión de las tierras de cultivo en tierras de pasto: «Vuestras ovejas [...] [t]an mansas y tan frugales habitualmente, ahora (por lo visto) se han vuelto tan voraces e indómitas que hasta devoran a los hombres, devastan los campos y derriban casas y aldeas. Ocurre en este reino que dondequiera se da una lana más fina y, por tanto, más cara, los nobles y los hidalgos y hasta algunos abades, varones santos ellos, no contentos con las rentas y anatas que sus mayores solían devengar de las tierras, ni dándose por satisfechos con no aportar nada en absoluto al bien público, viviendo como viven ociosa y suntuosamente, si, además, no lo entorpecen, no dejan nada para la labranza, lo cercan todo para pastos, destruyen las casas, arrasan las aldeas, respetando no más que la iglesia para corral de las ovejas y, comi si ya fuera poco el terreno que os hacen perder los pastaderos y los vivares, estos buenos señores convierten en desierto todos los poblados y cuanto hay de cultivo. Par que un solo tragón insaciable y azote cruel de la patria pueda cercar con una sola valla algunos miles de yugadas después de unir los campos, se echa

este tipo de prácticas como procesos de «acumulación originaria» que preceden al desarrollo del capitalismo. Autoras como Silvia Federici, sin embargo, consideran que la acumulación originaria no antecede a este sistema, sino que forma parte de él: el capitalismo necesita crecer constantemente y para ello es necesario que, cada cierto tiempo, unos pocos se apropien de los recursos que antes pertenecían al común. Es en este sentido, que los procesos de privatización pueden verse como nuevas formas de cercamiento.

En general, la mayor parte de las utopías han privilegiado el valor de uso frente al valor de cambio en la tierra. Hoy, el referente mitificado de los *Commons*, entendido de manera idealizada, amplia y difusa, se ha vuelto reiterativo en la actividad de movimientos sociales y artistas. Un ejemplo hermoso está en una obra del colectivo N55. *LAND* [«Tierra/Terreno»] (2001) es el primer proyecto que el grupo centra en la apertura de un espacio común⁹³. Según la descripción del grupo, «*LAND* está construido de trozos de tierra de diferentes lugares del mundo. Las diversas partes son añadidas a *LAND* por parte de personas que garantizan que cualquiera puede utilizar *LAND* y estar allí»⁹⁴.

El colectivo marca las parcelas de tierra «liberada» con una señalización que consiste en una estructura geodésica de un metro de altura [158], en cuyo interior hay un *MANUAL* que explica el proyecto. Además de sus espacios físicos, *LAND* despliega una topografía virtual, anunciando sus coordenadas en la web de N55 y marcando los planos de Google Maps. *LAND* parte de la intención de una expansión infinita de la tierra abierta. El equipo afirma que desea que la iniciativa escape a su control: «*LAND* puede ser expandido por cualquiera que pretenda añadir terrenos a *LAND*»⁹⁵.

Los N55 explican que «[f]ormalmente, las diferentes partes de *LAND* siguen siendo propiedad de aquellos que participan de esta manera, pero ellos garantizan que cualquier persona puede usar *LAND* y estar allí»⁹⁶. El crítico Lars Bang Larsen resalta la manera en que en esta obra se emplea el derecho de propiedad en contra de la propiedad misma⁹⁷. La idea es similar a la que guio a las *Open Land Communities* [«Comunidades de tierra abierta»], en las que las fincas se abrían a cualquier-

fuera a los colonos, se les despoja de sus posesiones por medio de engaños o por la fuerza, o, cansados de sufrir vejaciones, se ven obligados a venderlas». Thomas More, *Utopía* (ed. de Emilio García Estébanez), Madrid, Akal, 2011, págs. 94-95.

⁹³ Más tarde también tienen un sentido de apertura los proyectos *ROOMS* (2002) y *FACTORY* (2003), que hemos discutido en el capítulo anterior.

⁹⁴ Traducción propia. N55, «Manual for LAND», en N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 231.

⁹⁵ Brett Bloom, «Who is LAND for? N55 interviewed by Brett Bloom», N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 361.

⁹⁶ Traducción propia. N55, «Manual for LAND», *op. cit.*, pág. 231.

⁹⁷ Lars Bang Larsen, «Space Body Life – Basics and Mutations of N55», N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 390.



[158] N55, estructura que marca uno de los terrenos de *LAND* [«Tierra/Terreno»], un proyecto iniciado en 2002 que pretende configurar una red de terrenos abiertos.

ra que quisiera entrar y habitar en ellas. En los 60, Lou Gottlieb, fundador de la comuna de Morning Ranch [«Rancho de la Mañana»]⁹⁸ y defensor de estas prácticas hasta el momento de su muerte, ha acuñado el término LATWIDN (*Land Access to Which is Denied No One* [«Acceso a la tierra que no es negado a nadie»]). Parece ser que la intención inicial de N55 también tiene que ver con la fundación de comunidad en los terrenos dispersos de *LAND*. Sin embargo, en 2001 cuentan que no pudo llevarse a cabo a causa de los costes económicos y del aislamiento⁹⁹.

Pese a las limitaciones de la realidad, *LAND* contiene una potente evocación del concepto de la tierra común. Aunque la situación de los terrenos nada tiene que ver con los sistemas tradicionales de gestionar la tierra común, la obra despierta la nostalgia imprecisa de un tiempo pretérito e indeterminado. Esta enlaza con un sueño tan antiguo como el de la Edad de Oro en la que, según Virgilio, «ni era lícito acotar [los campos] o partir límites en ellos; todos los aprovechaban

⁹⁸ Acerca de la historia de esta parcela abierta de tierra, véase Timothy Miller, *The 60s Communes. Hippies and Beyond*, Siracusa, Syracuse University Press, 1999, págs. 46-53.

⁹⁹ Brett Bloom, «Brett Bloom and N55 Exchanging», en N55 (eds.), *op. cit.*, pág. 287.

para su sustento, y la tierra misma daba de grado, más liberalmente que ahora, todos los frutos»¹⁰⁰.

LA NUEVA VIEJA UTOPIA

Los casos de estudio aquí analizados demuestran cómo a lo largo de los años el arte contemporáneo se ha planteado la posibilidad de llevar a cabo una práctica utópica empleando sus propios medios. Aquí hemos visto algunas de las formas que ha tomado dicho impulso, expresado a través del llamado «giro social» con tendencias como el «arte relacional» o el «arte público». A partir de 2003, tomando la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia como punto de partida, las corrientes son recogidas en una especie de moda curatorial que finalmente retoma la palabra «utopía» de manera explícita. Al margen de los discursos expositivos, los artistas van a continuar desarrollando algunas tradiciones utópico-artísticas como la comuna de artistas y explorando la naturaleza como «buen lugar».

Richard Noble señala que, a diferencia de lo que había sucedido en momentos como el de las vanguardias históricas¹⁰¹, hoy no existe un gran proyecto político unificado, equivalente al que había sido el comunismo o el fascismo, y que pueda vincularse a las utopías del arte actual. Frente a los conceptos totalizadores propios del siglo xx, parece que la utopía artística haya retornado a su escala insular clásica. Las obras son consciente y voluntariamente pequeñas, efímeras, flexibles, y plantean lo utópico más como un proceso que como un fin. Muchos trabajos pueden interpretarse en un sentido «compensatorio»: así, el arte escenificaría aquello que nosotros, como sociedad, sentimos que nos falta. Estas carencias que señalarían los creadores podrían ser el vínculo social, las instituciones de cuidado, el espacio público, la comunidad y la naturaleza.

En cuanto a la propuesta política y social, los artistas rebotan los ecos del movimiento antiglobalización y el entramado contracultural. Por otra parte, y en un sentido más general, frente a la tendencia vanguardista de ruptura con el pasado¹⁰², gran parte de la creación utópica de los años 90 y 2000 adopta el universo simbólico de la ensoñación utópica de los años 60 y 70, cuando se produjo el último gran momento de insurrección.

¹⁰⁰ Virgilio, *Geórgicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pág. 64.

¹⁰¹ Richard Noble habla de las diferencias respecto a las utopías de las vanguardias históricas, que partían de la noción de la tábula rasa, y de la necesidad de una ruptura con todo lo anterior. En Richard Noble, Iwona Blazwick, Daniel F. Hermann, Nayia Yiakoumaki, Kirsty Ogg y Sofia Victorino, «Discussion: The Spirit of Utopia. A Curatorial Panel Discussion between the curators of The Spirit of Utopia, and Richard Noble, Head of the Department of Art at Goldsmiths, University of London», Londres, 6 de agosto de 2013, pág. 1. Disponible en: <http://thespiritofutopia.org/concept> [consultado: 02/10/2014].

¹⁰² *Ibidem*, pág. 2.

CAPÍTULO VIII

Thomas Hirschhorn: monumento público, giro pedagógico y alterinstitución

La Utopía teórica no me interesa. La Utopía solamente tiene sentido cuando trato de llevarla a la práctica y cuando tengo el coraje de rendirme el fracaso potencial y no salir corriendo cuando he de confrontarme al miedo al desastre. Creo que la Utopía tiene que ser creada en el aquí y en el ahora. Nunca me ha interesado la utopía del pasado. Y la Utopía no debe tampoco ponerse de moda. La Utopía nunca debe ser dejada en las manos de políticos y sociólogos. Como artista, quiero intentar aceptar la responsabilidad de esto en y a través de mi trabajo¹.

Entrando de lleno en el análisis de artistas concretos, este octavo capítulo analiza algunas de las obras de arte público del artista suizo Thomas Hirschhorn. En relación con la sección anterior, ésta tiene que ver con el llamado «giro social» de los años 90 y 2000, una expresión utilizada para referirse a la tendencia hacia la participación comunitaria, que sitúa las obras entre la autoría individual y un sentido coral, colectivo. A través de un caso concreto, se abordan cuestiones ligadas a la reelaboración del arte público, como el asunto de la utilidad social del arte, la dialéctica entre lo social y lo artístico o el sentido de la implicación comunitaria.

El presente texto trata dichos asuntos centrándose fundamentalmente en dos trabajos de Thomas Hirschhorn: el *Monumento a Bataille* (2002) y el *Museo Precario de Albinet* (2009). A partir de estas obras, el capítulo plantea preguntas acerca de la relación que existe entre el arte público y los valores de «lo público»,

¹ Traducción propia. Hirschhorn, en Thomas Wölfen, Thomas Hirschhorn y Marcus Steinweg, «Beyond Mission Impossible. Thomas Hirschhorn and Marcus Steinwet, interviewed by Thomas Wölfen», en Jan Fabre (ed.), *In Search for Utopia, Janus*, 14, número preparado para la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia, verano de 2003, pág. 28.

indagando en el sentido que adquieren las funciones de cuidado tradicionalmente ligadas al Estado del Bienestar cuando son escenificadas en un proyecto artístico.

Las elaboraciones colaborativas del arte público van a ir tomando un sesgo «educativo», que se concreta en el llamado «giro pedagógico» de principios del año 2000, en el que los artistas tienden a tomar formas propias de las instituciones educativas como son las bibliotecas, los talleres o los ciclos de conferencias. Comparando el trabajo de Hirschhorn con iniciativas autónomas como la Universidad Libre de Copenhague (2001-2007), buscamos esbozar la posibilidad de que, a lo largo de la década del 2000, la crisis sistémica haya dado lugar a diversas reparaciones y sustituciones simbólicas del Estado, tanto en el campo del Gran Arte como en el de las prácticas creativas más ligadas al ámbito activista. Así, artistas y activistas pasarían a practicar el género de la «alterinstitución» buscando imaginar instituciones propias para un sistema diferente.

DEL ALTAR AL MONUMENTO

Thomas Hirschhorn nace en Berna en 1957. Comienza su carrera vinculado al grupo de diseñadores gráficos franceses Grapus, formado a partir de mayo del 68 y que también se relaciona con los orígenes de la asociación Ne Pas Plier². Sus inicios están, por tanto, vinculados a una tradición que no es libertaria o autónoma, sino que enlaza directamente con el comunismo francés.

Cuando Grapus se disuelve en 1991, Hirschhorn comienza a trabajar en solitario como artista. Frente a las obras que desarrolla en espacios interiores, al aire libre Hirschhorn va a realizar toda una serie de trabajos de arte público dedicados a homenajear a figuras del arte y el pensamiento que Claire Bishop describe como «vibrantes de excéntrico optimismo»³.

En su texto «Cargo and Cult», el historiador del arte Benjamin H. D. Buchloh va a interpretar la evolución de este tipo de trabajos como una revisión de los géneros escultóricos⁴.

² Se habla de Ne Pas Plier en el capítulo IV del presente trabajo.

³ En palabras de Claire Bishop: «[S]i las instalaciones de Hirschhorn basadas en el contexto de la galería yuxtaponen imágenes horribles con alta cultura y filosofía [...] y (en los mejores casos) laten con pesimismo social y rabia, sus proyectos públicos yuxtaponen diferentes clases sociales, razas y edades con una intrépida defensa del arte y la filosofía, vibrando con un excéntrico optimismo» (traducción propia). Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012, pág. 265.

⁴ Benjamin H. D. Buchloh, «Cargo and cult: The displays of Thomas Hirschhorn», *Artforum*, noviembre de 2001, págs. 108-114 y 172-73. Disponible en: <http://www.thefreelibrary.com/Cargo+and+cult%3A+The+displays+of+Thomas+Hirschhorn.-a081258058> [consultado: 22/11/2014].



[159] Thomas Hirschhorn, *Piet Mondrian-Altar* [«Altar Piet Mondrian»], 1997.

En 1997 Thomas Hirschhorn realiza su primer «altar», dedicado al artista Piet Mondrian (*Piet Mondrian-Altar*) [159]. Al año siguiente erige su peculiar homenaje a Ingeborg Bachmann (*Ingeborg Bachmann-Altar*) [160] y a Otto Freundlich (*Otto Freundlich Altar*) [161]. Construido ya en 1999, el último de los altares se consagra al escritor Raymond Carver (*Raymond Carver Altar*). Estas obras, despojadas de «señalización artística», se disponen en espacios de tránsito: frente a un supermercado, bajo un puente o en la esquina de una calle. Hechos del encuentro de carteles, banderas, velas, peluches y flores, imitan los memoriales que marcan aquellos lugares donde alguien ha muerto en un accidente, así como las construcciones conmemorativas dedicadas a figuras pop. La síntesis de ambos tipos de «altar» popular estaría en el enorme homenaje popular a la princesa Diana, en el que el artista Jeremy Deller ha situado una obra camuflada en 1997⁵.

Los «altares precarios» de Hirschhorn resultan un gesto poético en la ciudad. Su aspecto «popular» hace que parezcan obras hechas por personas anónimas que han decidido homenajear a artistas de vanguardia y escritores. Su disposición en

⁵ Nos referimos a la obra *Another Country (The Mall London 3/9/97)* [«Otro país (El Centro Comercial Londres 3/9/97)»].



[160] Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann-Altar* [«Altar Ingeborg Bachmann»], 1998.



[161] Thomas Hirschhorn, *Otto Freundlich Altar* [«Altar Otto Freundlich»], 1998.

lugares de paso hace que cualquiera pueda encontrarlos de manera fortuita, generando situaciones de sorpresa y extrañamiento.

En estos trabajos Hirschhorn establece su posición de entusiasmo en analogía con el fan: para él, el compromiso incondicional de esta figura respecto al objeto de su pasión es algo que permite ejercer la resistencia⁶. Al mismo tiempo, esta metáfora reserva una lectura que no carece de humor: detalles como la bandera con el texto «INGEBORG BACHMANN FOR EVER» [«Ingeborg Bachmann para siempre»] del *Ingeborg Bachmann-Altar* resultan difíciles de leer con seriedad⁷.

En esta misma línea, Hirschhorn también va a realizar varios «quioscos» que Buchloh conecta con la tradición de las vanguardias rusas⁸. Se trata de pequeñas construcciones penetrables hechas de materiales precarios que el creador dedica a los escritores Robert Walser (1999), Emmanuel Bove (2000) e Ingeborg Bachmann (1999) y a los artistas Meret Oppenheim (2000), Emil Nolde (2001), Fernand Léger (2001), Lyubov Popova (2002) y Otto Freundlich (2002).

Los homenajes entusiastas de Hirschhorn aumentan su escala en una serie de construcciones que el artista va a llamar «monumentos» y que para él, más que instalaciones, son «esculturas»⁹. En realidad, su complejidad creciente hace que constituyan «entornos» de arquitectura, donde la actividad humana y el encuentro forman parte de la obra. Con ellas Hirschhorn forma parte de una corriente del arte público que, revisando el monumento decimonónico, trata de despojarlo de sus dimensiones autoritarias y convertirlo un espacio de participación.

El primero de los monumentos de Hirschhorn se dedica a la figura del filósofo nacido en Ámsterdam Baruch de Spinoza (*Spinoza Monument* [«Monumento Spinoza»]). Creado en 1999 en el contexto de la exposición *Midnight Walkers and City Sleepers* [«Caminantes de medianoche y durmientes de ciudad»], tiene como escenario el distrito rojo de la capital holandesa: la propia escultura se ilumina con una guirnalda de luces conectada a un *sex-shop* cercano para poder funcionar [162].

⁶ «[E]l fan puede resistir porque está comprometido con algo sin necesidad de argumentos; es un compromiso personal. Es un compromiso que no requiere justificación. El fan no tiene que explicarse. Es un fan» (traducción propia). Hirschhorn, en Benjamin Buchloh, Alison Gingeras y Carlos Basualdo, *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon, 2004, pág. 35.

⁷ Hirschhorn dice así: «Tengo mucho sentido del humor. El problema es que los demás no lo entienden, ¡es una pena! Y sucede lo mismo con el humor en mi trabajo. ¡La gente no entiende que hay humor en mi trabajo! En un sentido más serio, creo que el humor puede ser un camino y una apertura hacia el otro. Pero no trato el asunto del humor en mi trabajo, simplemente quiero darle forma todo lo que puedo. Lo que es seguro es que me divierto mucho haciendo mi trabajo, siempre y en todas partes —en mi estudio y también en los espacios públicos. Llevar a cabo mi trabajo no es glamuroso, pero es muy divertido. Y es un placer, implica un disfrute pleno» (traducción propia). En Abraham Cruzvillegas, «Thomas Hirschhorn», *Bomb Magazine* 113, otoño de 2010, en <http://bombmagazine.org/article/3621/thomas-hirschhorn> [consultado: 10/01/2015].

⁸ *Ibidem*.

⁹ Buchloh 2001, *op. cit.*



[162] Thomas Hirschhorn, *Spinoza Monument* [«Monumento a Spinoza»], Ámsterdam, 1999.



[163] Libros para consulta en el *Spinoza Monument*, Ámsterdam, 1999.

Esta temprana construcción incorpora ya la mayor parte de los elementos que serán fundamentales en los monumentos de Hirschhorn: una microbiblioteca [163], textos fotocopiados, una pequeña exposición sobre el filósofo y un vídeo. La estatua antropomórfica del pensador, de factura tosca y cuya forma recuerda a un robot, se yergue sobre una estructura de madera recubierta de plástico y un gran pedestal que sirve para sentarse, generando un pequeño *espacio público*. Pese a que esta obra contiene el germen de las realizaciones posteriores, se trata de un modelo que aún no ha alcanzado pleno desarrollo. Hirschhorn siente que su trabajo aquí tendría que haber sido «más activo, más exagerado, más intrusivo, más ofensivo, más presente», y que la obra debería haberle hecho cuestionarse más a sí mismo¹⁰.

El artista realiza su segundo monumento un año después, y lo consagra al filósofo francés Gilles Deleuze. Dentro de la muestra *La Beauté* [«La Belleza»], en la ciudad francesa de Avignon, la obra se sitúa en un barrio económicamente deprimido, de población predominantemente norafricana. Aquí la forma del monumento ya se ha complejizado, e incorpora distintas construcciones separadas, agrupadas en un conjunto que recuerda a una estafalaria feria.

Un gran busto azul de Deleuze hecho de lona y plástico se completa con un altar con ofrendas junto a un árbol y una especie de barraca con «paredes» de plástico transparente, que contiene una biblioteca y una videoteca [164, 165]. Obras como esta concilian los modelos de la estatua, el archivo, el monumento y el altar popular, empleando las formas arquitectónicas más precarias, que imitan la autoconstrucción. Los distintos elementos son unificados bajo el aspecto de la fiesta popular, que invita a la participación lúdica del viandante y quiere generar un espacio de comunidad que existe de modo excepcional y efímero. Parte de esta implicación con el monumento va a ser distinta a la prevista y el *Monumento a Deleuze* tiene que ser desmantelado antes de tiempo a causa de ataques vandálicos¹¹.

MONUMENTO A BATAILLE

El *Bataille Monument* supone el tercer monumento público del creador suizo, y es quizás uno de los más importantes. Aunque se construye en 2002 dentro del marco de la Documenta 11, el trabajo se sitúa fuera del recinto dedicado a la gran

¹⁰ Buchloh, Gingeras y Basualdo, *op. cit.*, 2004, pág. 31.

¹¹ Vittoria Martini, «Monument-Re. The monuments of Thomas Hirschhorn», Ámsterdam, 2009, pág. 3. Disponible en: http://www.thebijlmerspinozafestival.nl/14ambassador/Monument-Re_eng.pdf [consultado: 24/08/2014]. Martini es la «embajadora de historia del arte» en *The Bijlmer Spinoza-Festival* [«Festival Spinoza»] (2009), donde escribe este texto.



[164] Thomas Hirschhorn, busto del *Deleuze Monument* [«Monumento a Deleuze»], Avignon, 2000.



[165] Thomas Hirschhorn, biblioteca y videoteca del *Deleuze Monument*, Avignon, 2000.

exposición, ocupando una parte del césped entre dos edificios de protección oficial de la Friedrich Wöhler Siedlung en el barrio marginal de Nordstadt.

Para este proyecto, Hirschhorn abandona la idea más tradicional de hacer una escultura figurativa que represente al personaje conmemorado y se centra en realizar un conjunto de módulos que va a concebir como «distintas puertas» de acceso.



[166] Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument* [«Monumento a Bataille»]. Sistema de transportes desde la Documenta X al *Bataille Monument* y viceversa, con coches de segunda mano intervenidos por el artista. Kassel, 2002.

La primera de estas entradas al *Monumento a Bataille* con la que se topa el público de Documenta es su «sistema de transportes», que consta de dos coches de segunda mano, manejados por cinco conductores de una compañía turca de taxis del barrio, quienes van a hacer una primera introducción a la obra [166]. El escaso número de vehículos que llevan a los visitantes de la Documenta hasta el espacio del *Monumento* sirve para regular el flujo de personas, generando un tipo de recepción que intenta huir de la masificación y lograr la intensidad de la experiencia. Por otra parte, aquellos que acuden a ver la obra han de esperar al próximo taxi disponible antes de poder regresar: de este modo, la obra impone sus propios ritmos de temporalidad lenta.

Entre el año 2000 y el 2002 Thomas Hirschhorn ha realizado un trabajo de investigación acerca del entorno de Nordstadt y de la figura de Georges Bataille, para lo cual ha contado con la ayuda del filósofo Christopher Fiat¹². Junto con Fiat, Hirschhorn va a diseñar una Exposición de Bataille [Bataille Ausstellung] para el *Monumento*. Situada dentro de una barraca de madera, esta muestra se divide en cuatro secciones: en el centro, una extraña maqueta superpone un mapa en relieve de la ciudad de Kassel y un diagrama de la obra de Bataille, formando una suerte de geografía imaginaria que parece hacer referencia a los mapas surrealistas o los experimentos cartográficos del situacionismo [167, 168]. En las esquinas se sitúan

¹² Durante este tiempo, Hirschhorn viaja a lugares que ocupan un espacio importante en el pensamiento de Bataille, como Saint-Germain-en-Laye y las cuevas de Lascaux, cuyas pinturas prehistóricas aparecen en obras como *Lascaux o el nacimiento del arte* [1.^a ed. en francés: 1955] o *Las lágrimas de eros* [1961].



[167] Pabellón que alberga la Exposición Bataille [Bataille Ausstellung].
Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta X, Kassel, 2002.



[168] Exposición Bataille. Thomas Hirschhorn,
Bataille Monument, Documenta X, Kassel, 2002.

[169] Thomas Hirschhorn, Biblioteca
Bataille, *Bataille Monument*,
Documenta X, Kassel, 2002.



varios televisores que proyectan una serie de vídeos, mientras que unos paneles móviles dispuestos por la sala aportan datos e información acerca de la obra del escritor francés.

La biblioteca [169], concebida en colaboración con el filósofo Uwe Fleckner, se sitúa dentro de otra de las construcciones de madera. Paradójicamente, esta no cuenta con libros escritos por Bataille, ni con textos acerca de él: en su lugar alberga volúmenes organizados temáticamente en torno a la palabra, la imagen, los deportes, el arte y el sexo [170, 171]. La sala, donde se disponen sofás y sillones, se convierte en un lugar de reunión para los jóvenes de la unidad habitacional [172].

Ocupando otra especie de pabellón de madera de balsa, se sitúa un imbiss [173], puesto ambulante de comida típico de la Alemania multicultural, donde se sirven kebab y otros platos típicos de cocina turca. Este lugar se plantea fundamentalmente como un sitio de encuentro y conversación, regentado por una familia del barrio.

Un estudio de televisión [174, 175, 176] situado en otra de las construcciones busca crear reportajes cortos, de unos diez minutos, acerca de la unidad habitacional y lo que sucede en torno al *Monumento a Bataille*. Desde las viviendas de protección oficial, las imágenes serían retransmitidas de manera abierta a la ciudad de Kassel.



[170, 171] Thomas Hirschhorn, secciones de «Arte» y de «Sexo» en la Biblioteca Bataille.
Bataille Monument, Documenta X, Kassel, 2002.



[172] Interior de la biblioteca. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta X, Kassel, 2002.

El conjunto se completa con una gran escultura monumental transitable de tres por cinco metros [177]. De evocaciones orgánicas, representa un árbol con las raíces desenterradas, cuyos grandes huecos recuerdan a una cueva. Su gran zócalo, con distintos niveles que actúan como «bancos», permite sentarse y proporciona un lugar de juego para los niños. Todo ello está forrado de cinta adhesiva y plásticos.



[173] Thomas Hirschhorn, imbiss del *Bataille Monument*,
Documenta X, Kassel, 2002.



[174] Thomas Hirschhorn, estudio de televisión del *Bataille Monument*,
Documenta X, Kassel, 2002.



[175] Interior del estudio de televisión.
Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Kassel, 2002.



[176] Interior del estudio de televisión: a la izquierda, en la pared, se lee
«Täglich im Offenen Kanal» [«Todos los días en canal abierto»].
Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Kassel, 2002.



[177] Escultura transitable dedicada a Bataille. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Kassel, 2002.

Los diferentes módulos se conectan unos con otros mediante guirnaldas de luz, evocando de nuevo una verbena. Cuatro cámaras web retransmiten todo lo que en la zona sucede, proyectando sus imágenes en dos extintas páginas web¹³. A través de la retransmisión, el monumento escapa de los confines de su mera existencia física, y se convierte en un espectáculo continuado que puede ser recibido desde cualquier parte.

Claire Bishop habla de cómo «muchas de las preocupaciones de Hirschhorn confluyen en el *Monumento a Bataille*»¹⁴. La obra plantea asuntos que a lo largo de los años van a articular los trabajos de arte público del artista suizo.

LA CUESTIÓN DE LO PÚBLICO

El artista alemán Joseph Beuys es una de las influencias confesas de Thomas Hirschhorn. Beuys ha desarrollado su idea de la escultura social fundamentalmente en su texto de 1973 «I am Searching for Field Character» [«Estoy buscando

¹³ Se trata de <http://www.bataillemonument.de> y <http://www.hirschhorn.documenta> [consultado: 12/08/2014].

¹⁴ Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110, otoño del 2004, pág. 75.

carácter de campo»], en el que esta se liga a la creatividad colectiva, que a su vez se asocia a la democracia. Parece que la escultura social se lograría a partir de la creatividad combinada de todos los seres humanos. Según las palabras del propio Beuys:

Solamente el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema represivo y senil que aún se mueven, al borde de la muerte: dismantelar para construir un ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE.

Esta disciplina extremadamente moderna —Escultura Social/Arquitectura Social solo alcanzará sus frutos cuando toda persona viviente se convierta en un creador, un escultor o un arquitecto del organismo social. Solo entonces [...] se realizará por completo la democracia. Solamente una concepción del arte revolucionado hasta este grado puede convertirse en una fuerza políticamente productiva, funcionando a través de cada persona y cambiando el curso de la historia¹⁵.

Tras leer a Beuys, no parece que el trabajo de Hirschhorn sea exactamente escultura social, aunque tampoco es una noción que le resulte ajena. Para algunos autores, en la obra de Hirschhorn más bien aparecen elementos propios del *trabajo social*, que busca ayudar a gente fundamentalmente de comunidades marginales, aumentando el empleo y la integración¹⁶. Esta interpretación se apoya en argumentos que pueden concretarse en el caso concreto del *Monumento a Bataille*.

A primera vista, una parte de esta obra parece tener que ver con algunas dinámicas propias del trabajo social, empezando por su situación en el barrio marginal de Nordstadt. La preparación del *Monumento* incluye la colaboración con un asistente social, entre otras muchas personas, además del trabajo con un vecino que ha fundado un centro deportivo en el barrio.

Por otra parte, la obra implica, temporalmente, la creación de empleo para los residentes de Nordstadt. La construcción y el desmontaje del *Monumento* generan puestos de trabajo (precario) para habitantes de la zona, quienes, por ocho euros la hora, erigen y desmontan los módulos una vez termina la Documenta. Estos empleos se extienden también a la familia local que gestiona el imbiss, que no

¹⁵ Traducción propia. Joseph Beuys, «I am searching for Field Character» [1973], en Bishop (ed.) *Participation*, 2006, Cambridge-Londres, MIT Press-Whitechapel Gallery, pág. 125.

¹⁶ En 2014 el Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Trabajadores Sociales y la Junta de la Asociación Internacional de Escuelas de Trabajo Social dan la siguiente definición de trabajo social: «El trabajo social es una profesión basada en la práctica y una disciplina académica que promueve el cambio y el desarrollo social, la cohesión social, y el fortalecimiento y la liberación de las personas. Los principios de la justicia social, los derechos humanos, la responsabilidad colectiva y el respeto a la diversidad son fundamentales para el trabajo social. Respaldada por las teorías del trabajo social, las ciencias sociales, las humanidades y los conocimientos indígenas, el trabajo social involucra a las personas y las estructuras para hacer frente a desafíos de la vida y aumentar el bienestar». En <http://www.cgtrabajosocial.es/DefinicionTrabajoSocial> [consultado: 27/01/2015].

tiene que pagar más gastos que la comida y puede quedarse con los beneficios. El asunto del salario distingue a Hirschhorn de muchos otros artistas que piden una colaboración gratuita por parte del público generando una relación laboral que se aleja del voluntariado¹⁷.

Otro de los sentidos en los que puede leerse el *Monumento* en clave de trabajo social es su carácter de lugar de reunión barrial. Durante los cien días de la Documenta, el *Monumento a Bataille* se convierte en un espacio concurrido, que ejerce una peculiar animación cultural y didáctica en una zona marginal.

Por otra parte, la obra de Hirschhorn ofrece múltiples «servicios» para los habitantes de Nordstadt: un estudio de televisión, un estudio de radio, teatro, sala de exposiciones, talleres y una biblioteca. Frente a las «visitas» de los espectadores artísticos, probablemente solo aquellos que viven en la zona tienen el tiempo y la disponibilidad suficientes para poder experimentar la obra como un evento continuado.

En cierto modo el *Monumento a Bataille* podría verse como una versión muy sui géneris del característico centro barrial, con sus diversas actividades formativas y lúdicas. Sin embargo, entendido en términos de intervención social, en el *Monumento* se llevaría a cabo una actividad demasiado estafalaria, humorística, de vocación «inútil».

Thomas Hirschhorn afirma «nunca haber pensado que el *Bataille Monument* pudiera ser discutido y criticado como un proyecto de arte social» aunque crea que los «asuntos sociales pueden ser planteados a través de un proyecto artístico»¹⁸. Dice haber tenido siempre muy claro que es «un artista y no un trabajador social»¹⁹.

Son muchos los elementos que alejan el *Monumento a Bataille* del trabajo social convencional. El más obvio es la propia figura del Artista. Durante el tiempo de duración de la Documenta, Hirschhorn vive en el edificio de protección oficial de la Friedrich Wöhler Siedlung: la cercanía con el lugar de su obra le permite empezar a desarrollar su idea de «presencia y producción»²⁰, manteniendo su propia presencia en el *Monumento* mientras este permanece allí.

Respecto a la participación en el arte, Claire Bishop señala «una tradición ligada a un autor que busca provocar a los participantes, y un linaje sin autor que

¹⁷ Para el historiador del arte Graham Coultier-Smith, esto hace que el artista se comporte como un jefe capitalista: «[Hirschhorn] elige un grupo social necesitado con el propósito de proporcionar *realidad* a su trabajo, y en este sentido su enfoque no es muy diferente del de los productores de telerrealidad» (traducción propia). Graham Coultier-Smith, «The Social Realist as Entrepreneur: Thomas Hirschhorn», en *Deconstructing Installation Art*, Southampton, Caskad Publishing, 2006. Disponible en: <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html> [consulta: 24/08/2014].

¹⁸ Claire Doherty, *From Studio to Situation*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, pág. 137.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Hirschhorn en Buchloh, Gingeras y Basualdo, *op. cit.*, pág. 31.

pretende abrazar la creatividad colectiva»²¹. Hirschhorn ha sido criticado por firmar de manera individual un trabajo colectivo²². Las críticas al artista por su apropiación de la autoría ajena pueden verse en líneas más generales como una metáfora de la apropiación capitalista de la plusvalía, criticada por gran parte de las utopías²³, y que aquí tomaría más bien la forma de capital cultural. Claire Bishop apela a la autoría intelectual y señala que, pese a la labor de muchas manos y muchas mentes, Hirschhorn actúa en todo momento como director, y su obra es «el producto de una única visión artística»²⁴.

En el año 2000 Hirschhorn ha afirmado su intención de «entregarse»²⁵. Para él su trabajo, más que como «ayuda», funciona como un regalo, pero «un regalo agresivo» que fuerza la generosidad de los demás²⁶. El artista concede gran importancia a la noción del *potlach*, y en general a las ideas del gasto improductivo de Georges Bataille²⁷. Buchloh señala que las ideas de Hirschhorn sobre el regalo se basan en las del sociólogo clásico Marcel Mauss, que entiende el obsequio como algo que genera igualdad y comunidad²⁸.

²¹ Traducción propia. Claire Bishop, «Introduction», en Bishop (ed.), 2006, *op. cit.*, pág. 11.

²² Coultier-Smith extiende la «culpabilidad» al sistema artístico en general: «el hecho de que no mencione a aquellos que le ayudaron no es tanto su culpa como la de las reglas institucionales del juego del arte, que entienden que ese juego pertenece al artista» (traducción propia). Coultier-Smith, *op. cit.*

²³ Según afirma Delfín Rodríguez Ruiz respecto a las utopías literarias en el Renacimiento, «la apropiación individual del trabajo, entendido ahora como factor social, se convirtió en el eje de casi todas las críticas de los utopistas». Delfín Rodríguez Ruiz, *La arquitectura y el urbanismo de la utopía en el Renacimiento*, Memoria de licenciatura dirigida por Juan Antonio Ramírez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, sección de Historia del Arte, 1979, pág. 43.

²⁴ Claire Bishop, 2004, *op. cit.*, pág. 77.

²⁵ Thomas Hirschhorn, en «Interview with Okwui Enwezor», en James Rondeau, Hamza Walker y Okwui Enwezor, *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake, The Art Institute of Chicago/World Airport, The Renaissance Society at the University of Chicago*, Chicago, The Art Institute of Chicago-The Renaissance Society, 2000, pág. 27.

²⁶ «Dar una conferencia, hacer un taller o un seminario en mis proyectos no es un gesto de educación o una actitud pedagógica. Para mí, se trata de un regalo – un regalo agresivo» (traducción propia). Thomas Hirschhorn, e-mail personal a Claire Bishop, 7 de marzo del 2009, en Bishop, 2012, *op. cit.*, nota 47, pág. 358.

²⁷ Hal Foster, «Toward a Grammar of Emergency», en Claire Bishop, Sebastian Egenhofer, Hal Foster, Manuel Joseph, Yasmil Raymond y Marcus Steinweg, *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*, Zúrich, JRP Ringier, 2011, págs. 176-178.

²⁸ Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Nueva York, Norton, 1967. El propio Hirschhorn afirma que «Las conexiones entre las ideas de Georges Bataille acerca del «gasto» y el «grossnes» y el *Monumento* no fueron intencionales, pero tampoco fueron casuales. Por el contrario, estas ideas surgieron en aquellos raros momentos que entonces avanzaron a hacer la experiencia compleja, difícil, problemática y bella del Monumento a Bataille». En Wülfen, Hirschhorn y Steinweg, *op. cit.*

Con una estructura de festival y la intención de ofrecer un regalo excesivo, el monumento se plantea como algo efímero y excepcional. En definitiva, como un evento artístico. Su relación con lo estatal no tiene tanto que ver con la ayuda social como con una creación de modelos diferentes para generar espacios de conmemoración cultural, encuentro comunitario y actividad compartida.

ESTÉTICAS *BRUT* PARA LA FICCIÓN DE UN MONUMENTO ESPONTÁNEO

Quizás el artista suizo no trabaje en barrios marginales para ayudar a sus habitantes, sino que lo haga porque les considere, de algún modo, más «puros». En reiteradas ocasiones ha expresado su rechazo hacia el mundo del arte, al que fuerza a salir de su zona de confort y acudir a lugares periféricos a los que normalmente no irían²⁹.

Al lado del «servicio de transportes» del *Monumento* hay una cita del artista David Hammonds³⁰, planteada de forma algo insultante hacia el entramado artístico y que afirma su preferencia por aquellas personas situadas fuera de él:

El público del arte es el peor público del mundo. Es excesivamente educado, es conservador, se obstina en criticar en lugar de comprender, y nunca se divierte... Así que me niego a tratar con ese público, prefiero jugar con el público de la calle. Este otro público es mucho más humano, y sus opiniones son sinceras. No tiene necesidad de jugar, no tiene nada que ganar o perder» [166].

Con su situación periférica y su acceso limitado, el *Monumento a Bataille* privilegia la recepción del participante local y potencialmente recurrente, frente al espectador itinerante del arte, que raramente acudirá más de una sola vez. Bishop resalta el extrañamiento de los visitantes «artísticos», considerando que «[m]ás que someter al populacho local a lo que llama el efecto zoológico, el proyecto de Hirschhorn hizo que los visitantes se sintiesen como intrusos»³¹.

Estas distinciones, y la idealización implícita de los habitantes de Nordstadt en contraposición con la visión negativa del público del arte, enlazan con nociones tan problemáticas como la del «buen salvaje», que quizás son escenificadas en

²⁹ Esta asunción, por supuesto, es muy generalizadora, y se basa en prejuicios que no tienen por qué ser ciertos. Sin embargo, parece que esta es la presuposición de la que Hirschhorn parte en su trabajo.

³⁰ David Hammonds es un artista estadounidense conocido por sus obras de crítica institucional, a menudo relacionadas con el movimiento por los derechos civiles. Frecuentemente, trabaja fuera de la galería, en las calles de Nueva York y Los Ángeles.

³¹ Claire Bishop, 2004, *op. cit.*, pág. 76.

las complejas obras de arte público de Thomas Hirschhorn, tal y como veremos más adelante.

Uno de los conceptos que para Hirschhorn articulan su trabajo es la precariedad. Hal Foster va a hablar del sentido de este término en la trayectoria del artista suizo como algo que ha sufrido una importante evolución:

Aunque Hirschhorn lleva mucho tiempo utilizando el término *précaire* [«precario»], su sentido pleno no siempre ha resultado claro. Inicialmente, el término se refería al estatus inseguro y la duración limitada de sus piezas. Durante un tiempo, Hirschhorn apenas distinguió lo precario de lo efímero [...] Pronto, sin embargo, lo precario comenzó a aparecer no tanto como una característica de su trabajo sino como un predicamento de muchas personas relacionadas con él, con ramificaciones que son éticas y políticas³².

El historiador del arte estadounidense señala que en francés (y también en castellano), el término «precario» se utiliza para hablar de formas de existencia socioeconómicamente difíciles e inestables. En Hirschhorn, este concepto puede aplicarse tanto al contexto en el que se sitúan sus monumentos como a los materiales «pobres» que utiliza en sus obras y que se han convertido en una suerte de signo de distinción del trabajo de Thomas Hirschhorn, con su estética característica. Las estructuras, hechas de madera de balsa, cinta aislante y cartón, se pintan con rotulador, bolígrafo o pintura de espray, generando un aspecto de barraca casi chabolista.

En su gusto por el desecho como material, Hirschhorn enlaza con toda una tendencia de artistas que trabajan utilizando lo que podríamos llamar el *Método Diógenes* [178]. La tradición de este tipo de materiales apela a las obras *Merz* de Kurt Schwitters y, posteriormente, a las acumulaciones de objetos descartados de los *nouveau réalistes*, que suponen el precedente directo del uso de la basura que se hace en el arte de hoy. La acumulación y reutilización de objetos preexistentes sitúan a Hirschhorn y a muchos artistas de su generación, como el también suizo Cristoph Büchel, en el umbral de una peculiar patología del desperdicio, que se convierte en una precondition de su forma de creatividad.

Parafraseando al poeta Robert Bowning y al arquitecto Mies van der Rohe, Hirschhorn afirma creer «que más es siempre más»³³. En el *Monumento a Bataille* la disposición de elementos sigue el principio de la acumulación y el exceso, en una estética de la repetición y la verborrea textual que configura un entorno de horror vacui. La noción del acéfalo tomada de Bataille para él significa un trabajo

³² Foster, en Bishop, Egenhofer, Foster, Joseph, Raymond y Steinweb, *op. cit.*, págs. 163-164.

³³ Michael Wilson, «Caves of New York», *Artforum*, febrero de 2003, pág. 101.



[178] Estudio de Thomas Hirschhorn en París, 2010.

que escapa a su propio autor³⁴. Hirschhorn afirma creer que la verdad se encuentra en el exceso.

Autores como Brian Holmes han hablado de la apropiación de Hirschhorn del lenguaje de la protesta³⁵. Quizás sería más preciso afirmar que lo que utiliza son elementos propios de la creatividad espontánea y más concretamente las estéticas generadas por aquellos que viven en precario. Respecto a su obra *Les plaignifs, les têtes, les politiques* [«Los quejicas, las cabezas, los políticos»] (1995), el artista explicita el referente de los carteles realizados por mendigos:

Estos trabajos estaban directamente inspirados en los letreros que vi en la calle y en el metro [...] los carteles de cartón hechos por personas en estado de necesidad existencial, signos que aparecen en una forma que es económica, efectiva, bella [...]. Son bellos porque combinan el lenguaje del compromiso con el de la sinceridad. El resultado es puro³⁶.

³⁴ Hirschhorn, citado por Hal Foster. Foster, en Bishop, Egenhofer, Foster, Joseph, Raymond y Steinweb, *op. cit.*, pág. 176.

³⁵ Véase, por ejemplo, Brian Holmes, «Liar's Poker», en *Unleashing the Collective Phantom*, Nueva York, Autonomedia, 2008, pág. 82 [primera publicación como «Liar's Poker: Representation of Politics/Politics of Representation», en *Springerin*, enero del 2003. Disponible en: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en [consultado: 01/02/2015].

³⁶ Thomas Hirschhorn, *Where do I stand? What do I want?*, citado por Hal Foster. Foster, en Bishop, Egenhofer, Foster, Joseph, Raymond y Steinweb, *op. cit.*, pág. 171.

En esta cita vemos ideas casi russonianas acerca de la «pureza» de aquellos supuestamente ajenos a la «alta cultura». Así, cuando Hirschhorn habla de «encuentros azarosos, contradictorios y ocultos», o se refiere a «hacer existir al arte fuera de los espacios a él consagrados»³⁷, nos recuerda a la célebre poetización del artista Jean Dubuffet, teorizador del *art brut*, en la que nos dice que «el arte no se acuesta en los lechos que se preparan para él, escapa en cuanto dicen su nombre: ama ir de incógnito. Sus mejores momentos son aquellos en los que olvida cómo se llama»³⁸.

Fundamentalmente a partir del siglo XIX, y especialmente en las vanguardias históricas, la creatividad de aquellos que no están sancionados socialmente como artistas ha sido una importante fuente para la historia del arte³⁹. Georges Bataille, al igual que sus compañeros surrealistas, es un ejemplo de la fascinación por ciertos pueblos primitivos, estando la revista *Documents* dedicada a «doctrinas, arqueologías, bellas artes [y] etnografía». Dentro de Europa, el surrealismo mostró una persistente fascinación por el arte de los enfermos mentales y de los pintores amateurs. Juan Antonio Ramírez señala que el interés por el arte de los no artistas en Occidente puede verse como un «primitivismo interior» que busca en el entorno cercano la pureza de aquellos supuestamente ajenos al esterilizador influjo de la «alta cultura»⁴⁰.

Gran parte de las características formales del *Monumento a Bataille* —el horror vacui, la repetición de elementos, el empleo de basura o la profusión textual— han sido señaladas en los intentos de clasificar el arte de los no artistas⁴¹.

El primitivismo de Hirschhorn tendría que ver con la valoración de las formas estéticas de la pobreza material a la que se refiere con los conceptos de «lo precario» y de «el otro». El artista dice «amar el poder de las formas hechas por urgencia y en estado de necesidad, formas de una densidad explosiva, rebeldes e imposibles de domesticar»⁴². Siguiendo una tradición romántica, parece asociarlas a una mayor «honestidad». En un lenguaje poetizado fantasea con la posibilidad de unirse a «lo precario»:

³⁷ Aquí Hirschhorn se refiere a su *Museo Precario de Albinet*, del que hablamos más adelante.

³⁸ Traducción propia. Jean Dubuffet, 1960.

³⁹ Respecto a la influencia de la colección atesorada por el psiquiatra Hans Prinzhorn y el libro basado en las obras, véase Julia Ramírez Blanco, «Introducción», en Hans Prinzhorn, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* [1921], Madrid, Cátedra, 2012, págs. 7-27.

⁴⁰ Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, capítulo 3, «Primitivismos», págs. 73-101.

⁴¹ Véase, por ejemplo, John Maizels, *Raw Creation, Outsider Art and Beyond*, Londres, Phaidon, 1996.

⁴² En Craig Garrett, «Thomas Hirschhorn, Philosophical Battery», *Flash Art*, 238, octubre del 2004, págs. 90-93, disponible en <http://www.papercoffin.com/writing/articles/hirschhorn.html> [consultado: 14/09/2012].

¿Hay alguna forma de cruzar desde nuestro lugar estable y seguro, para unirnos al espacio de lo precario? ¿Es posible cruzar la frontera de este espacio protegido de manera voluntaria para establecer nuevos valores, valores reales, los valores de lo precario —inseguridad, inestabilidad y autovalidación?⁴³.

De algún modo, la estética precaria sería la *estética del otro*. Este «otro» sería el habitante multicultural de los barrios precarios donde Hirschhorn desarrolla sus monumentos. Hirschhorn se apropia de sus formas a través de la hiperbolización y la invención de un contexto inverosímil: los elementos se exageran y multiplican dando lugar a entornos marcados por el absurdo.

En sus monumentos, el artista suizo utiliza la estética chabolista del vivir en precario, reimaginándola a través de un contexto ideal de generosidad, actividad poética y reflexión en torno a un pensador. Con su aspecto de autoconstrucción⁴⁴, la estética precaria de Hirschhorn sugiere una extraña construcción semichabolista, espontánea y gratuita (en el pleno sentido de hacer las cosas sin buscar un beneficio), en la que personas ajenas a la «alta cultura» desarrollan su actividad en homenaje a un paradójico pensador al cual muchos no conocerían previamente. Su estética no solo sugiere una fabricación popular, sino que propicia una apropiación y una intervención colectivas.

Obras como el *Monumento a Bataille* escenifican la fantasía de que los habitantes de un barrio marginal se hubiesen dedicado a construir una serie de estructuras y mantener un evento continuado en torno a un controvertido escritor surrealista. De hecho, son las personas que viven en el barrio quienes —bajo la dirección del artista— han realizado todos los aspectos materiales de la obra, incluyendo su uso sostenido en el tiempo.

El *Monumento a Bataille* sería una construcción que evoca la creatividad espontánea y es firmada por un conocido artista contemporáneo. Los *Monumentos* de Hirschhorn, dispuestos en barrios marginales y realizados con una estética del anonimato, se desarrollan en tensión con un fuerte sentido de la autoría, resaltada por la presencia continuada del artista en el propio entorno que ha generado, y por la centralidad de su personalidad individual. Estas paradojas, que tienen que ver con la negación del mundo del arte y la afirmación del artista, se van a desarrollar más ampliamente en uno de sus proyectos más complejos: el *Museo Precario de Albinet* (2004).

⁴³ Thomas Hirschhorn, email a Hal Foster. Foster, en Bishop, Egenhofer, Foster, Joseph, Raymond y Steinweb, *op. cit.*, pág. 164.

⁴⁴ La historiadora del arte Vittoria Martini habla de monumentos «aparentemente producidos de manera espontánea por personas anónimas, más que de un monumento colocado desde arriba en medio de una plaza» (traducción propia). Martini, *op. cit.*, pág. 1.



[179] Inauguración del *Musée Précaire Albinet* [«Museo Precario de Albinet»] de Thomas Hirschhorn, Albinet, París, 2004.

DEL MONUMENTO PÚBLICO A LA ALTERINSTITUCIÓN: EL *MUSEO PRECARIO DE ALBINET*

Las obras de arte público de Hirschhorn van a ir volviéndose más complejas y envolventes⁴⁵. En ellas el artista dice no buscar la *participación*, sino más bien la *implicación* de los espectadores. Entre abril y junio del año 2004, en un proyecto ligado a Les Laboratoires d'Aubervilliers⁴⁶, va a realizar el *Museo Precario de Albinet*, una obra que implica la construcción de un museo de arte contemporáneo en el barrio excéntrico, marginal y multicultural de Landy, en Aubervilliers⁴⁷, donde el creador suizo ha instalado su taller un año antes [179, 180]. El «museo» propiamente dicho es una suerte de barraca de madera y cinta adhesiva cuyo espacio está dividido en tres salas: biblioteca, estudio y sala de exposiciones.

⁴⁵ En 2002 con *24 Hour Foucault* Hirschhorn crea una obra compuesta por un auditorio 24 horas, un centro de documentación y biblioteca, el llamado «archivo Meter Gente», una biblioteca con libros y material audiovisual y un bar con una publicación periodística propia. La actividad ininterrumpida se ha convertido en un elemento reiterado.

⁴⁶ Les Laboratoires d'Aubervilliers es una institución artística dedicada a la investigación y la creación, cuyos proyectos a menudo se desarrollan a través de largos períodos de tiempo y mantienen una fuerte relación con el contexto local. Actualmente está dirigida por Alexandra Baudelot, Dora García y Mathilde Villeneuve. Véase <http://www.leslaboratoires.org> [consultado: 22/11/2014].

⁴⁷ Aubervilliers es un municipio situado en los suburbios del noreste de París que presenta un rico tejido de organización barrial.



[180] Vista externa del *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn, Albinet, París, 2004.

Con el *Museo Precario*, Hirschhorn participa de una suerte de *corriente museística* en la que numerosos creadores de este momento realizan su propia versión de la institución artística⁴⁸. Este tipo de trabajos suponen un subgénero del arte público y pueden verse como una deriva de la crítica institucional que, más allá de criticar el museo, pasa a reinterpretarlo.

El *Museo Precario* muestra algunos elementos que ya son constantes en el trabajo de Hirschhorn, y que conectan con las nuevas formas de entender un centro artístico. La arquitectura parachabolista del artista suizo se sitúa en un contexto excéntrico, e integra a la comunidad local como un elemento fundamental del proyecto: los espacios son gestionados a través del trabajo remunerado de los jóvenes de la zona, que han sido enviados para formarse a la Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon, al Centro Pompidou y la Galería Chantal Crousel⁴⁹. A

⁴⁸ Véase Tomás Ruiz-Rivas Aguado, *MICROMUSEOS. Investigación sobre dispositivos mínimos de exhibición de arte*, 2006-2007, *REVISION 2011*, Beca de investigación curatorial de Artium – centro museo vasco de arte contemporáneo, convocatoria 2006. Disponible en https://www.academia.edu/5339623/MICROMUSEOS_2011 [consultado: 22/11/2014]. También, véase Nicolas de Oliveira, Nicola Oxler y Michael Petry, *Installation Art*, Londres, Thames & Hudson, 1994, págs. 124-154.

⁴⁹ «Once jóvenes del barrio trabajan en la Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon, tres trabajan como asistentes de Hirschhorn en su exposición «Chalet Lost History» de la galería Chantal Crousel



[181] Tablón de anuncios del *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn, Albinet, París, 2004.



[182] Montaje de la exposición de Salvador Dalí. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.

de París en 2003, y seis de ellos realizan una estancia de siete semanas en el Centro Beaubourg, centrándose en aspectos de la labor museística, como las relaciones públicas, la seguridad y la historia del arte» (traducción propia). Rachel Haidu, «The imaginary space of the wishful other: Thomas Hirschhorn's Cardboard Utopia», *Vector e-zine*, 4, enero del 2006, en http://virose.pt/vector/x_04/haidu.html# [consultado: 07/01/2015].



[183] Montaje de la exposición sobre Marcel Duchamp. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.



[184] Inauguración de la exposición sobre Marcel Duchamp. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.



[185] Exposición sobre Fernand Léger. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.



[186] Carteles que anuncian la exposición sobre Andy Warhol en el *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn. Albinet, París, 2004.

diferencia de lo que había sucedido con el *Monumento a Bataille*, en el que era el público del arte quien había de trasladarse, aquí ha habido un doble movimiento: el de la visita previa de los habitantes del suburbio que van a los lugares del arte y el del mundo del arte que va al suburbio.

Cada semana, el *Museo Precario* va a inaugurar una exposición, a la cual se vincula toda una serie de actividades [181]. La programación de las muestras se articula a través de grandes figuras (masculinas) del arte del siglo xx: Salvador Dalí [182], Marcel Duchamp [183, 184], Fernand Léger [185], Andy Warhol [186], Kasimir Malevich, Joseph Beuys [187] y Piet Mondrian [188]. Las obras que se exhiben han sido prestadas por el Centro Pompidou y del Museo de Arte Moderno de París.

La aproximación personalista de las muestras quiere contrarrestarse con toda una serie de eventos colectivos: Hirschhorn afirma que las obras de arte no están



[187] Exposición sobre Joseph Beuys. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.



[188] Exposición sobre Piet Mondrian. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.



[189] Taller para niños vinculado a la exposición sobre Fernand Léger. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.

ahí para ser miradas, sino para desarrollar *una actividad*⁵⁰. Para la historiadora del arte Rachel Haidu el proyecto pone así en cuestión la idea de un «patrimonio» estático y ligado a un poder estatal⁵¹.

⁵⁰ Hirschhorn, citado por Haidu, *Ibidem*.

⁵¹ Hirschhorn, citado por Haidu, *Ibidem*.



[190] Taller para niños vinculado a la exposición sobre Kasimir Malevich. Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.



[191] Comida colectiva en el *Musée Précaire Albinet*, Albinet, París, 2004.

Durante las siete semanas que dura el *Museo Precario* se desarrolla una laboriosidad frenética y condensada: a un taller para niños cada miércoles⁵² [189, 190] le sigue un taller de escritura para adultos los jueves, sesiones de debate los viernes, discusión con un experto en arte los sábados y cenas colectivas los domingos [191]. Para compensar la hegemonía masculina de los artistas expuestos, la mayor parte de las personas invitadas son mujeres⁵³.

Como viene siendo habitual en la estética de Hirschhorn, el entorno físico está marcado por la profusión de textos escritos a mano en un estilo antitipográfico⁵⁴, cubriéndose las paredes con una maraña textual. Ello genera una estética textual del horror vacui, haciendo que la lectura sólo pueda ser fragmentaria y necesariamente incompleta.

Por su parte, las conferencias que se celebran en Albinet tienen también un sentido eminentemente simbólico, pues a menudo se trata de actos incomprensi-

⁵² Estos talleres son organizados por la asociación francesa *La part de l'art.*

⁵³ Haidu, *op. cit.*

⁵⁴ Esto puede verse como una reacción de Hirschhorn ante sus propios orígenes como diseñador gráfico.



[192] Biblioteca del *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn. Albinet, París, 2004.

bles o aburridos, a los que Claire Bishop se ha referido como «performances de filosofía»⁵⁵. Asimismo la biblioteca [192] puede interpretarse como un elemento plástico cuyo significado no se relaciona necesariamente con la lectura. Todo ello enlaza con lo que Irit Rogoff ha llamado la «estética pedagógica»⁵⁶.

Pese a que lo didáctico ha sido un elemento presente ya desde los altares⁵⁷, Claire Bishop señala el *Museo Precario* como el momento a partir del cual «un componente pedagógico ha ido haciéndose cada vez más importante»⁵⁸ en la obra de Hirschhorn. En ese sentido, el suizo se insertaría en lo que algunos teóricos y comisarios han señalado como un «giro pedagógico», en obras y exposiciones, durante la década del 2000⁵⁹. Se trata de «proyectos que se apropian de los tropos

⁵⁵ Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 263.

⁵⁶ Irit Rogoff, «Turning», *e-flux journal*, 0, noviembre del 2008, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_18.pdf [consultado: 08/10/2014].

⁵⁷ Hal Foster señala cómo «sus altares, quioscos, monumentos y festivales escenifican un tipo de apasionada pedagogía pública». Foster, en Bishop, Egenhofer, Foster, Joseph, Raymond y Steinweb, *op. cit.*, pág. 176.

⁵⁸ Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 260.

⁵⁹ Este giro se concreta en eventos y exposiciones como *Playshop* (2004, espacio abierto en el Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, organizado por el colectivo artístico Future Farmers); *Momentary Academy* (2005, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, «escuela tempo-

de la educación como método y como forma: encontramos conferencias, seminarios, bibliotecas, salas de lectura, publicaciones, talleres, e incluso escuelas reales»⁶⁰.

EL GIRO PEDAGÓGICO Y LA EDUCACIÓN AUTÓNOMA

*Los movimientos sociales son [por definición] instituyentes: quieren instituir nuevas formas de vivir, nuevas leyes y nuevas organizaciones sociales*⁶¹.

La centralidad de la educación forma parte de una larga tradición utópica. En palabras de Delfín Rodríguez Ruiz, «casi todas las utopías, fundamentalmente las más igualitarias, valoran con entusiasmo los aspectos educativos»⁶². Esta preocupación por la enseñanza se integra en una genealogía artística que ha tenido momentos tan afortunados como la Bauhaus, su «equivalente» soviético de la escuela moscovita Vkhutemas o el estadounidense Blackmountain College. Las rupturas estéticas de determinados grupos les han forzado, ante la novedad de sus propuestas, a constituir por sí mismos su propio entorno creativo afín⁶³. En muchos de estos casos, el término «escuela» puede entenderse tanto en un sentido literal como en el sentido de la «escuela artística»⁶⁴: el taller parisino de Gustav Moreau se relaciona con el simbolismo; Vkhutemas, con el constructivismo y el Blackmountain College, con los artistas de la Escuela de

ral» y gratuita organizada por Ted Purves); *La escuela panamericana del desasosiego* (2006-2007, en diversos lugares de América Latina, proyecto de Pablo Helguera), *Manifesta 6* (2006, Nicosia; la exposición titulada *Notes for an Artschool* se cancela por problemas políticos en la ciudad), Documenta 12 (2007, Kassel, con Roger M. Buergel como director artístico y Ruth Noack como comisaria), *A.C.A.D.E.M.Y.* (2005-2006, Van Abbemuseum, Eindhoven, exposición comisariada por Bart De Baere, Charles Esche, Kerstin Niemann, Angelika Nollert, Dieter Roelstraete e Irit Rogoff); *Night School* (2007-2008, The New Museum, Nueva York, proyecto de Anton Vidokle); *PARADE: Public Modes of Assembly and Forms of Address* (2010, Rootstein Hopkins Parade Ground, Chelsea, evento coordinado por Neil Cummings como parte del colectivo Critical Art Practice, junto con el comisario Kuba Szrederen); *Transpedagogy: Contemporary Art and the Vehicles of Education* (MOMA, Nueva York, 2009, conferencia organizada por Pablo Helguera). Acerca del marco conceptual de la Manifesta 6, véase: Florian Waldvogel, Anton Vidokle y Mai Abu ElDahab (eds.), *Notes for an Artschool*, Ámsterdam, International Foundation Manifesta, 2006. Una versión digital está disponible en: <http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf> [consultado: 22/11/2014].

⁶⁰ Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 24.

⁶¹ Catherine Flood y Gavin Grindon, «Introduction» en Catherine Flood y Gavin Grindon (eds.), *Disobedient Objects*, Londres, V&A Publishing, 2014, pág. 13.

⁶² Rodríguez Ruiz, 1979, *op. cit.*, pág. 71.

⁶³ Quizás este interés pueda explicarse en parte por razones sociológicas: uno de los medios de vida más estables para un artista es convertirse en profesor.

⁶⁴ Waldvogel, Vidokle y ElDahab (eds.), *op. cit.*

Nueva York. Claire Bishop señala cómo en todo ello resuena la vieja cuestión de fundir arte y vida⁶⁵.

La historiadora del arte británica lee el «giro pedagógico» de principios del 2000 como un desarrollo y una complejización reflexiva de las prácticas de arte relacional de los años 90. Esta evolución derivaría del énfasis discursivo iniciado por la Documenta X, haciendo que ninguna exposición parezca completa sin sus ciclos de conferencias, seminarios y mesas redondas⁶⁶. La tendencia coincide también con un momento de expansión de los departamentos educativos de los museos, que crecen en importancia y realizan actividades cada vez más diversas y ambiciosas, yendo más allá de su público tradicionalmente infantil.

La forma de entender las prácticas pedagógicas de los artistas en este nuevo «giro» tendría uno de sus referentes en la labor docente de una de las figuras mitificadas del arte expandido, la del creador alemán Joseph Beuys, y se relacionaría también con la pedagogía crítica de los años 60⁶⁷ y con la teorización de filósofos como Jacques Rancière⁶⁸.

El giro pedagógico, en cualquier caso, analizado en relación con las preocupaciones en torno al «arte público», parece haber derivado la cuestión de la «utilidad» del arte hacia un sentido más clásico: el del aprendizaje y la reflexión. En palabras de Thomas Hirschhorn, «la actividad más importante que puede provocar una obra de arte es la actividad de pensar». En este caso, sería un pensar en colectivo⁶⁹.

Esta tendencia pedagógica ha sido señalada como una respuesta más o menos explícita a la creciente privatización de los estudios superiores en el capitalismo neoliberal, que en el marco europeo toma la forma del Proceso de Bolonia a partir

⁶⁵ «[D]urante muchas décadas, los artistas han tratado de acercar arte y vida, hablando de sus intervenciones en procesos sociales como «arte». De manera más reciente, esto incluye los experimentos educativos» (traducción propia). Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 24.

⁶⁶ Charles Esche señala la tercera Bienal de La Habana como un precedente en cuanto a la centralidad del discurso. Charles Esche, «Making Art Global: A good place or a no place?», en Rachel Weiss, Luis Camnitzer, Coco Fusco, Geet Kapur y Charles Esche, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, Londres, Afterall Books - Academy of Fine Arts Vienna - Van Abbemuseum, Eindhoven, 2011, pág. 9.

⁶⁷ En *Artificial Hells*, Bishop propone la pedagogía crítica como marco para entender la participación en el arte. Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 267.

⁶⁸ Dos referencias fundamentales son *El Maestro ignorante* y *El espectador emancipado* de Jacques Rancière: Jacques Rancière, *El maestro ignorante*. Barcelona, Editorial Laertes, 2003 [1.ª ed. en francés, 1987] y *El espectador emancipado* Buenos Aires, Bordes Manantial, 2010.

Algunos de los principales comisarios y teóricos que protagonizan este «giro» son Irit Rogoff o Anton Vidokle.

⁶⁹ Hirschhorn, citado en Bishop 2004, *op. cit.*, pág. 76. La conexión del «giro pedagógico» con la utopía se explicita en el título de la muestra *Utopia and the Everyday: Between Art and Pedagogy* (27/11-2009-14/02/2010, Centre d'Art de Genève).

[193] Entrada a la *Copenhagen Free University* [«Universidad Libre de Copenhague»], 2001-2007.



de 1999, y sus desarrollos ulteriores⁷⁰. Sin embargo, muchas obras parecen implicar la crítica a las instituciones de educación formal propias del sistema público por considerarlas burocráticas y poco creativas, partiendo en ocasiones de un aparente desconocimiento de las prácticas reales.

Dentro de los espacios intersticiales entre la cultura y los movimientos sociales, 2001 va a marcar una suerte de oleada de experimentos sociales que reinterpretan la institución de la universidad. Entre 2001 y 2007 los artistas Henriette Heise y Jakob Jakobsen declaran que su apartamento en el barrio de Nørrebro en Copenhague ha pasado a ser la sede de la *Copenhagen Free University* [«Universidad Libre de Copenhague»] [193]. Allí van a realizar eventos, conferencias, sesiones de cine o encuentros [194, 195]. En este espacio íntimo se mezclan el conocimiento universitario y la existencia cotidiana de un hogar: esta Universidad Libre busca generar

conciencia crítica y lenguaje poético [...], trabajando con formas de conocimiento que son fugaces, fluidas, esquizofrénicas, intransigentes, subjetivas, ineconómicas, acapitalistas, producidas en la cocina, producidas mientras se duerme, o en una excursión —de manera colectiva⁷¹.

Aunque Heise y Jakobsen insisten en que no se trata de un proyecto artístico, las concepciones derivadas de las artes expandidas resultan fundamentales para entender esta «autoinstitución», iniciada por un acto de lenguaje: empezar a llamar «Universidad» a un apartamento.

Allí el trabajo no es sostenido y sigue los propios ritmos de la vida. Los proyectos, articulados entre la cultura, el arte y la política, se abren a personas exter-

⁷⁰ Bishop, 2012, *op. cit.*, pág. 268.

⁷¹ Página web de la Universidad Libre de Copenhague, «Information»: <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/infouk.html> [consultado: 28/08/2014].



[195] Charla sobre el situacionismo de Peter Laugensen. *Copenhagen Free University*, 2001-2007.

[194] Evento en torno a la Reforma de Dillemath. *Copenhagen Free University*, 2001-2007.

nas, que son invitadas a quedarse en el piso de Copenhague [196]. Los núcleos de investigación versan sobre activismo televisivo⁷², vinculaciones entre arte y grandes corporaciones⁷³, organizaciones de mujeres⁷⁴, situacionismo escandinavo y una «fábrica de la escapatoria». Esta última línea tiene que ver con la desaparición, con no hacer y con el silencio, en una actividad que no desea ser ininterrumpida. Vinculada a este «proyecto invisible», durante un tiempo va a colgar una tela desde la ventana más alta, como si alguien hubiese huido anudando sábanas y encaramándose desde arriba [197].

En cajas de cartón, se organizan los archivos, que atesoran documentación acerca de movimientos sociales, grandes protestas, gentrificación, universidades libres, educación alternativa, publicaciones autónomas y situacionismo⁷⁵ [198].

⁷² Este proyecto, que empieza en 2005, incluye la creación de un canal de televisión propio, con seis horas semanales de programación.

⁷³ El proyecto, que arranca de 2001, se sitúa en el área de «Economía». En él, se examinan las vinculaciones entre el arte y las grandes empresas, no solo a través del patrocinio, sino también a partir de las alianzas de los artistas con el mundo corporativo. También examina la disidencia de los movimientos sociales vinculados al movimiento antiglobalización. La investigación se lleva a cabo en colaboración con Anthony Slater, que ha venido de Londres.

⁷⁴ Dicho proyecto comienza en 2001, no incluye hombres e incorpora la participación de Emma Heddich, quien reside en Londres y se incorpora como investigadora en residencia.

⁷⁵ Jakob Jakobsen afirma que tienen «mucho de conocimiento personal» (*personal knowledge*). Jakob Jakobsen, entrevista personal con la autora, 23/02/2014.



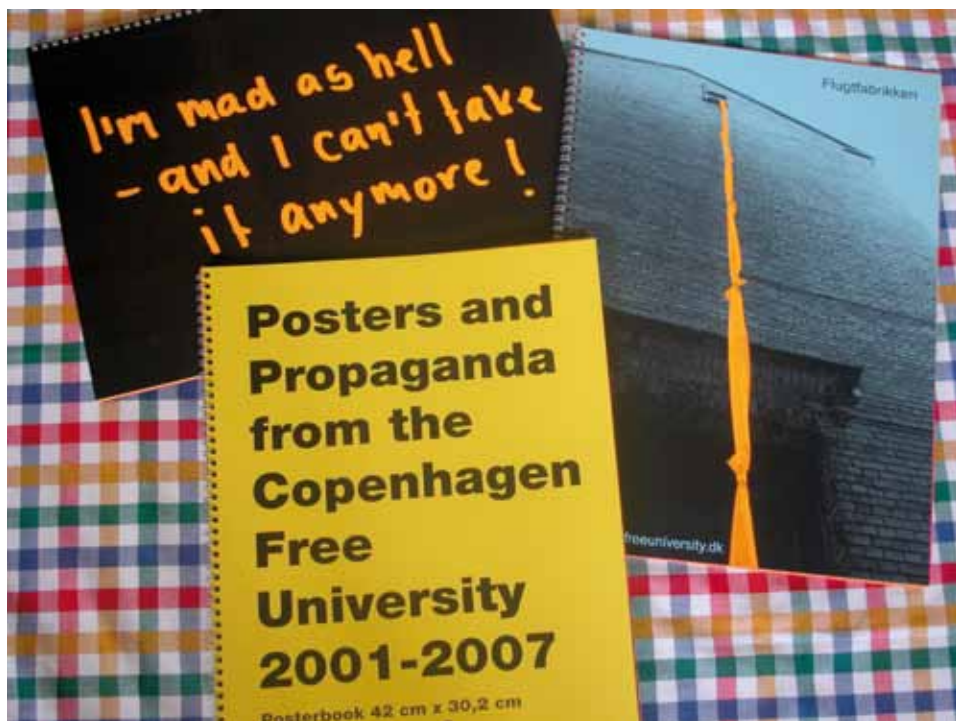
[196] «Residencia» para los investigadores invitados. *Copenhagen Free University*, 2001-2007.



[197] *Factory of Escape* [«Fábrica de la escapatoria»]. *Copenhagen Free University*, 2001-2007.



[198] Archivos de la *Copenhagen Free University*, 2001-2007.



[199] Libro de pósteres de la *Copenhagen Free University*, 2001-2007.

Aunque solo dos personas tienen las llaves del apartamento, la gestión de las actividades la llevan a cabo unas cinco o seis personas. El entorno que allí se configura está compuesto por personas ligadas al feminismo, habitantes del barrio, artistas, activistas y, más generalmente amigos. Jakob Jakobsen lo recuerda como «una comunidad»⁷⁶.

Aparte del diseño de carteles y de unas pocas fotografías concebidos como «propaganda» y mostrados en los lugares del arte, hay pocos documentos de la *Universidad Libre de Copenhague* [199]. Existe una voluntad consciente de no registrar las actividades, tratando de evitar ser parte del espectáculo de participación del mundo del arte⁷⁷ y fomentando así el halo de un secreto. De este modo, la *Universidad* tiene dos dimensiones, la «real» y aquella que evoca, simplemente, el oír noticias vagas de que en Copenhague alguien ha montado una universidad libre. Jakobsen habla de querer provocar la multiplicación de autoinstituciones, es decir, de instituciones propias. Cuando en 2007 cierra la *Universidad Libre de Copenhague* sus fundadores reflexionan acerca del sentido de apropiarse del concepto de institución:

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

Al autoorganizar universidades la gente puede, de manera muy práctica, oponerse a la reestructuración neoliberal de las universidades oficiales, reapropiándose del concepto de la universidad como un lugar donde compartir el conocimiento con los estudiantes [...]. Con la Universidad Libre de Copenhague quisimos irrumpir en la universidad como una de las instituciones propias de la sociedad neoliberal y crear una nueva imagen, un nuevo camino de lo posible.

Durante nuestra vida en la Universidad Libre de Copenhague hemos experimentado a muchos niveles el funcionamiento de la autoridad de la palabra «universidad». De forma muy práctica, gente de todas partes del mundo empezó a escribirnos, queriendo inscribirse como estudiantes y conferenciantes; había quienes estaban empleando la Universidad Libre de Copenhague como un medio para acceder a archivos cada vez más privatizados; había gente que la estaba utilizando como una forma de obtener referencias laborales; había personas que estaban usando la Universidad Libre de Copenhague como un medio para poder entrar en el fortificado Primer Mundo... Estos y otros incidentes visibilizan cómo la autoridad de las instituciones está profundamente enraizada dentro del imaginario global. Sin embargo, también nos muestran la fragilidad del poder cuando se juega con su propio lenguaje y sus definiciones más básicas.

A pesar de los designios de la economía del conocimiento neoliberal, el impulso de autodeterminación también quedó demostrado por la fundación de todas las universidades autoorganizadas que, en paralelo a nuestro propio desarrollo, han proliferado por todas partes. Nunca se trató de unirse a la Universidad Libre de Copenhague ni a ninguna otra universidad, siempre se trató de fundar tu propia universidad⁷⁸.

En 2001 surge en el Estado español la *Universidad Nómada*, unida a las luchas sociales del movimiento antiglobalización y a las corrientes del marxismo autónomo y la teorización del trabajo posfordista⁷⁹. Su red se imbrica con otros experimentos similares en Italia, y va a dar lugar a nuevas organizaciones en los años siguientes.

Un grupo de investigadores y artistas entre los que está el colectivo artístico Bureau d'Études ha formado en 2001 la *Université Tangente* [«Universidad Tangente»] con sede en un local de Estrasburgo⁸⁰. Esta Universidad se articula en

⁷⁸ The CFU Abolition Committee of 2007 / Henriette Heise & Jakob Jakobsen, «We Have Won», 2007, en <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/won.html> [consultado: 02/02/2015].

⁷⁹ Véase <http://fundaciondeloscomunes.net/es/dispositivo/universidad-nomada> [consultado: 02/02/2015].

⁸⁰ La dirección exacta del espacio es 13, rue des Couples, 67000 (Estrasburgo). Allí se sitúan «los centros de documentación (con cuatro fondos distintos entre los que destaca la biblioteca de viajes), los centros de investigación (Viaje-Asia y África-gratuidad), un espacio de reunión y manifestación, una sala de proyección y una zona de gratuidad (con un conjunto de bienes o propuestas disponibles sin contrapartida económica)». En la web de la Universidad Tangente, <http://utangente.free.fr/pres.html> y <http://utangente.free.fr/cdr.html> [consultado: 28/08/2014].

torno a cinco campos: un centro de investigación sobre la gratuidad, un centro de investigación sobre los «saberes/poderes» autónomos, unos «Archivos del Capitalismo», un centro de investigación sobre Asia y África y un centro de investigación sobre el viaje⁸¹. La temática politizada de conferencias, seminarios o proyecciones es la propia de un centro social okupado con una labor altamente intelectualizada. La *Universidad* se suma al proyecto previo de un «Sindicato Potencial», dedicado a la representación de aquellos que desarrollan actividades no reconocidas laboralmente. En 2008 los miembros de Bureau d'Études van a decidir irse a vivir a una comunidad en Francia, considerando que allí realizan un mapa con su propia existencia⁸².

TENDENCIAS INSTITUYENTES

Resulta común a todas estas iniciativas la tendencia a generar nuevas estructuras. Howard Slater, uno de los investigadores ligados a la *Universidad Libre de Copenhague*, reflexiona acerca de las «autoinstituciones» como forma organizativa disidente que se inscribe en una amplia tradición:

Al realizar una investigación colaborativa sostenida acerca de la Internacional Situacionista y recordando investigaciones previas acerca de formas de auto-organización de los trabajadores (como los consejos de trabajadores o los grupos autodidactas), me di cuenta de que las iniciativas autoinstitucionales han funcionado de manera constante, no sólo como medios para crear espacios dedicados a la crítica y la disidencia sostenida, sino también como una forma de generar relaciones sociales, formas de estar juntos. [...] [N]o se trata solamente de redefinir el conocimiento como una dinámica afectiva, sino también de redefinir las formas de «anti-institución» de los 60, la organización jerárquica del partido político y la replicación cultural del «espacio alternativo», reconociendo las instituciones como formas de autoorganización⁸³.

⁸¹ «L'Université Tangente» [«La Universidad Tangente»], *Espaces Temps.net*, Brèves, 20/01/2003. Disponible en: <http://www.espacestems.net/articles/lrsquouniversite-tangente/> [consultado: 14/02/2014].

⁸² Bureau d'Études, «LOCALIZE. Art and Culture of the Commons», I Conferencia Internacional, *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era de lo global. Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*, Universidad de Barcelona, 26 de abril del 2013.

⁸³ Howard Slater, propuesta de proyecto de investigación «MAP 2002 Proposal OURGANISATION: SELF-INSTITUTION RESEARCH UNIT» [«MAP 20002 Nuestrar-organización de la propuesta: unidad de investigación sobre la auto-institución»], en la convocatoria *Media Art Projects (MAP)*, Londres, 2002, becado por el London Arts bajo el programa «Developing Digital Media In London». El texto de Slater está disponible en: http://mediaartprojects.org.uk/current/projects/maplondon/Howard_Slater.html [consultado: 14/01/2014]. MAP se autodefi-

La creación de lugares y estructuras propios tiene una larga tradición en la contracultura que se recoge de manera especial en la red de centros sociales okupados que se mantiene en Europa desde los años 70, con espacios que cumplen el rol de centros culturales para una cultura alternativa. Slater parece plantear que el cambio social pasa por la creación de las propias instituciones. Así, la tendencia instituyente de principios del 2000 podría verse como una evolución lógica del movimiento alterglobalización.

En el caso de los movimientos autónomos, hay una voluntad de erigir un tejido alternativo. La idea sería que los pequeños nodos se multiplicasen, y eventualmente sustituyesen a la organización presente, en un proceso de contagio que es posibilitado y acelerado por la lucha de los movimientos sociales.

En el caso de Hirschhorn, Rachel Haidu señala que la institución que propone es un lugar de encuentro de diversas instituciones: si en los *Monumentos* el artista va a contactar con asociaciones del tejido local, en el *Musée Précaire Albinet* colaboran tanto los Laboratorios de Aubervilliers, y el Centro Pompidou como las asociaciones barriales⁸⁴. Al mismo tiempo, Haidu sostiene que el artista suizo busca que el arte genere un marco para sí mismo y pueda crear su propio contexto de recepción sin depender de instancias institucionales superiores⁸⁵.

Hirschhorn apunta hacia la posibilidad de fundir la institución y la obra en un mismo entorno de intensidad donde se articulan diversas tensiones que en el fondo son siempre la misma. En general, se da la paradoja de un discurso de hostilidad hacia el «mundo del arte» y una afirmación de la figura del artista. Es a partir de esta idea como Hirschhorn trata de crear una institución directa, ajena a la representación que supone el museo tradicional.

Salvando todas las distancias, esta intención de generar una institución propia conecta con iniciativas tan diferentes como las universidades libres de los primeros 2000. Tanto los movimientos más o menos autónomos, entre el arte y el acti-

ne como «una organización de gestión de micro-proyectos», que busca financiación para diferentes trabajos, «colaborando con artistas en la producción de talleres, medios y software». En <http://mediaartprojects.org.uk/current/projects/maplondon/commissions.html> [consultado: 22/11/2014]. La Universidad Libre de Copenhague, en su «ABZ», define la «auto-institución» como una llamada a la acción: «Autoinstitución: La Universidad Libre parte de un modelo que hemos tomado y modificado, y que se basa en el intercambio directo de conocimiento entre personas, como una forma de cambio social. Nuestra esperanza es que en vez de soñar con la Universidad Libre de Copenhague, o la Antiuniversidad de Londres o la Universidad Libre de Nueva York o la Universidad Espontánea, vayas allá donde vivas y establezcas tu propia universidad, empleando el conocimiento de tus redes» (traducción propia). En <http://www.copenhagreeniversity.dk/abz.html> [consultado: 22/11/2014].

⁸⁴ Haidu, *op. cit.*

⁸⁵ *Ibidem.*

vismo, como los artistas o incluso los museos⁸⁶ parecen estar respondiendo de distintas maneras a un mismo impulso de generar estructuras propias frente a un tejido social fragmentado. En ellas tienden a escenificarse formas más colectivas de convivencia, creación y aprendizaje, de manera más o menos dirigida. Estas alterinstituciones pueden tratar de compensar simbólicamente la pérdida del Estado del Bienestar, aunque la escala las reduzca necesariamente a un simulacro o a un pequeño territorio de excepción.

En el campo del arte está claro que esta idea tendrá siempre una fuerte dimensión metafórica. Si las iniciativas más o menos bienintencionadas, y más o menos interesantes, no pueden sustituir a la labor del Estado, sí pueden proporcionar su imagen, generando un espectáculo compensatorio de las instituciones del Estado del Bienestar frente a la profunda crisis de estas. Tanto en el arte como en el activismo, la escenificación del lugar mejor funcionaría entre la denuncia, la propuesta social y el consuelo efímero.

⁸⁶ Véase el capítulo V de esta Tesis Doctoral.

CAPÍTULO IX

El «Estado Libre» de *AVL-Ville*

Frente a la trayectoria parcial del artista Thomas Hirschhorn del capítulo anterior, aquí el texto se centra en una sola obra, planteada como un ejemplo paradigmático. Este es el segundo de los tres estudios de caso dedicados a obras de arte relacionadas con lo utópico. El capítulo se dedica a una obra de Atelier van Lieshout, el colectivo creado por el artista holandés Joep van Lieshout. *AVL-Ville* recoge gran parte de la producción de módulos y caravanas que el equipo había ido realizando a lo largo de los 90, reuniéndolas en un espacio que pretende configurarse como un «Estado Libre», donde habrían de vivir los miembros del Atelier.

Respecto a la relación entre arte y utopía esbozada en el capítulo anterior, esta obra sería un ejemplo de cómo las distintas tendencias se unen en la práctica real de los artistas, que aquí imaginan, *ex novo*, una comuna en la que un equipo de creadores viviría dentro de sus propias esculturas habitables.

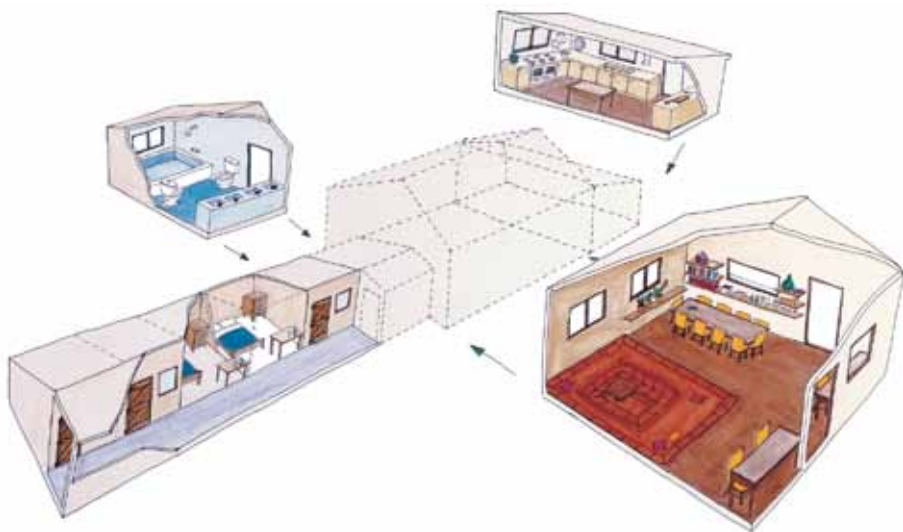
La presente investigación trata de suplir una laguna historiográfica. Los textos que se han escrito acerca de esta obra se corresponden a lo proyectado, pero ninguno de ellos examina o evalúa la realización del proyecto. En realidad en *AVL-Ville* se solapan dos niveles: el de la obra planeada y la que realmente tuvo lugar, con una escala mucho más reducida y con un gran sentido de simulacro.

Así, esta sección trata de reconstruir lo que fue *AVL-Ville*, analizando las tradiciones utópicas con las que entronca. El capítulo sigue varios ejes temáticos que se aproximan a los modelos sociales presentes en *AVL-Ville*: el nomadismo idealizado, el ecologismo mezclado con la escatología, la centralidad de las pasiones y el modelo corporativo. Finalmente, se realiza una síntesis del discurso utópico de esta comunidad ficticia, tratando de dilucidar su sentido.

Esta sección sigue una metodología histórico artística más convencional, aunque se hace necesario asumir los retos que plantean aquellas obras que incorporan el legado de las artes expandidas y analizar los puntos de encuentro y separación entre realidad y relato, asumiendo que ambos se complementan para formar la obra.



[200] Atelier Van Lieshout, *Autocrat* [«Autócrata»], 1997. Dibujo posteriormente relacionado con el proyecto urbano para Almere, 1998. ©Atelier Van Lieshout.



[201] Atelier Van Lieshout, *Farm House, exploded view* [«Casa de granja, visión explotada»], 1998. Dibujo relacionado con el proyecto urbano para Almere, 1998. ©Atelier Van Lieshout, cortesía del autor.



[202] Atelier Van Lieshout, *Kitchen* [«Cocina»], 1998. Dibujo relacionado con el proyecto urbano para Almere, 1998. ©Atelier Van Lieshout, cortesía del autor.

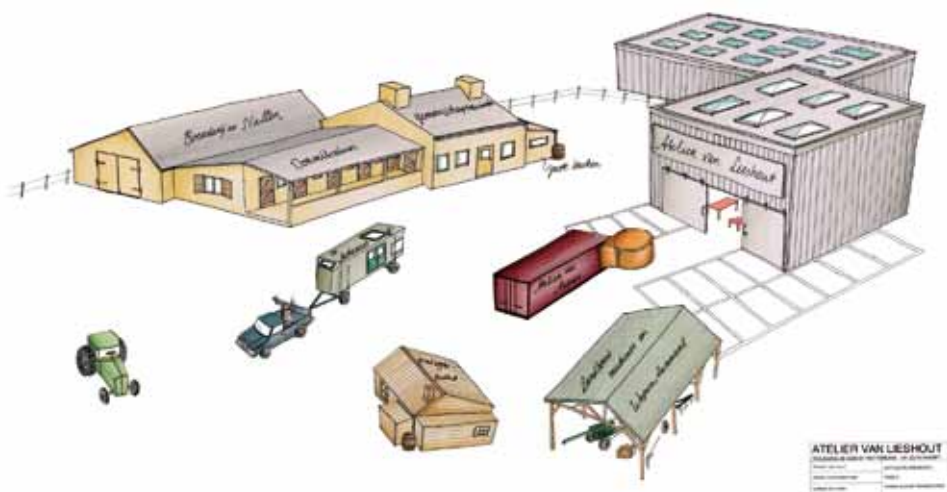
ALDEA NÓMADA

El Atelier van Lieshout (AVL)¹ es un equipo de trabajo multidisciplinar fundado en 1995 por el artista Joep van Lieshout (1965, Ravenstein). Sus piezas coloridas, realizadas en fibra de vidrio y madera, tienden a configurar sistemas cerrados que hablan sobre cómo vivir. Desde su formación, destaca la realización de esculturas que se pretenden utilizables como entornos para habitar: habitáculos, viviendas, granjas o caravanas.

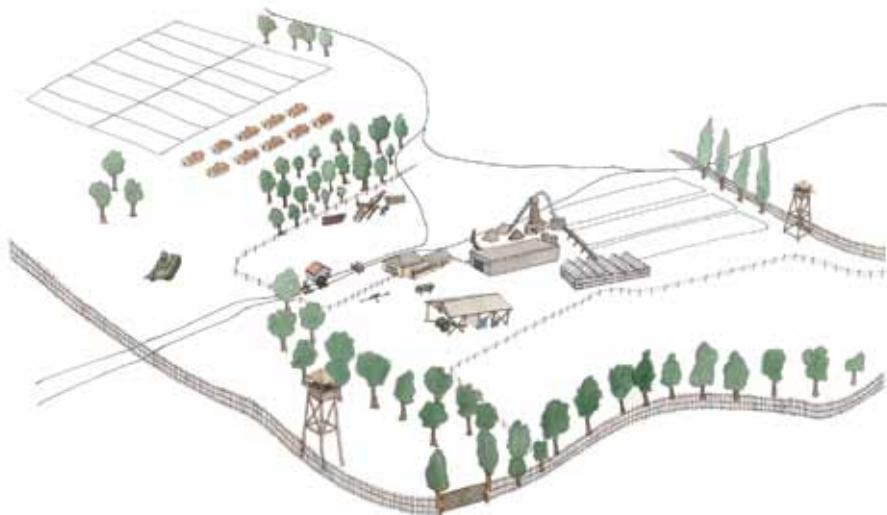
En 1998 Atelier Van Lieshout plantea un proyecto de urbanización paródico para la isla de Amberes. A través de varios dibujos, se esboza un asentamiento compuesto de elementos trasladables, contenedores y caravanas diseñados para la poligamia y el habitar próximo a la naturaleza [200, 201, 202]. Las imágenes predicen el crecimiento y la prosperidad de un lugar en el que, según los planes de AVL, se podría vivir a partir del comercio de armas [203] y alcohol, además de lucrarse con la prostitución y con la gestión de una gran prisión que acogería a presos de toda Europa. El éxito del nuevo asentamiento permitiría su secesión como un Estado Libre independiente, que formaría parte de Europa [204].

De esta fantasía grandilocuente en la que se mezclan utopía y distopía va a surgir un proyecto *real* que puede verse como una síntesis de la producción habitable anteriormente abordada por el equipo. Durante ocho meses, un autoproccla-

¹ Una versión temprana y abreviada del presente texto ha sido publicada previamente. Véase Julia Ramírez Blanco, «La ciudad desmontable», *Lars, Cultura y ciudad*, 21, 2010, págs. 39-43.



[203] Atelier Van Lieshout, *Artillery Farm* [«Granja de artillería»], 1998. Dibujo relacionado con el proyecto urbano para Almere, 1998. ©Atelier Van Lieshout.



[204] Atelier Van Lieshout, *Settlement after 10 years* [«Asentamiento después de diez años»]. Dibujo relacionado con el proyecto urbano para Almere, 1998. ©Atelier Van Lieshout, cortesía del autor.



[205] Vistas de AVL-Ville [«Ciudad-AVL»], Atelier Van Lieshout, Róterdam, 2001. De izquierda a derecha, (1) *Modular House Mobile* [«Casa modular móvil»] de 1995; (2) *Autocrat* [«Autócrata»] de 1997; (3) *AVL Headquarters and Hall of Delights* [«Sede de AVL y Salón de las Delicias»]; (4) *AVL M57, Workshop for Weapons and Bombs* [«Taller de armas y bombas»], y (5) *A Spital* [«Hospital»] de 2001. ©Atelier Van Lieshout, cortesía del autor.

mado Estado Libre de AVL-Ville [«Ciudad AVL o Ciudad del Atelier Van Lieshout»] va a situarse junto al estudio del equipo artístico. Allí muchas de las esculturas que han realizado anteriormente se agrupan, uniéndose a elementos nuevos [205]. Esta suerte de gran escultura de una comuna plantea sus módulos como hábitat colectivo para los miembros del grupo [206].

Ello resulta posible gracias a una coyuntura muy concreta: en el año 2001 Róterdam es nombrada una de las capitales europeas de la cultura, con el consiguiente aumento de financiación estatal para las iniciativas artísticas: el proyecto del Atelier es uno de los favorecidos por las subvenciones. A cambio, el equipo se compromete a programar actividades para los visitantes: transporte gratuito desde el centro de Róterdam hasta AVL-Ville [207] y visitas guiadas por la obra y por el estudio. Aunque en su momento Joep van Lieshout ve el asentamiento como un experimento social, hoy se inclina a considerar el proyecto una utopía².

La urbe creada *ex novo* es de pequeño tamaño y está pensada para los miembros del colectivo artístico: al cabo de diez años de pertenencia al equipo, podrían construir

² Entrevista personal con la autora, 12/08/2010.



[206] Vista de *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout, cortesía del autor.



[207] Atelier Van Lieshout, *AVL Transport* [«Transporte AVL»], consistente en un tractor con un tráiler. Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[208] Fiesta de inauguración de *AVL-Ville*, detalle de la escultura antropomórfica central. Róterdam 2001. ©Atelier Van Lieshout.

su propia casa allí con total libertad. *AVL-Ville* plantea fundar una comunidad de artistas con leyes e infraestructura propias, con potencial autarquía e independencia. La proclamación de Estado Libre, con sus propias normas, es una afirmación de independencia artística. El propio Van Lieshout, sin embargo, nunca se plantea vivir allí.

Las fotografías que nos sirven de documento muestran un conjunto con cierto aire a descampado utilizado como aparcamiento, o incluso de desguace de coches. Allí se agrupan las distintas creaciones del Atelier, con una aparente falta de organización que evoca un urbanismo espontáneo, de aldea mítica o de campamento zíngaro. Una parte de las estructuras, destinadas a la habitación y a la agricultura, miran hacia el agua, mientras que otras se orientan hacia el propio edificio que alberga el estudio del Atelier van Lieshout. La agrupación de elementos tiene una estructura laxamente circular en la que *roulottes*, contenedores y casas prefabricadas se concentran en torno a una zona libre. En este espacio confluyen unos caminos de tierra que comunican unas estructuras con otras. Una escultura de un hombre tumbado nos habla del referente humano que busca marcar la nueva ciudad, en una suerte de unidad de medida que recuerda al *Modulor* de Le Corbusier³ [208].

³ David Moriente Díaz, *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo, 1970-2008*, tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Madrid, 2008, pág. 209.



[209] Atelier Van Lieshout, *Modular House Mobile* [«Casa modular móvil»], 1995. ©Atelier Van Lieshout.

Esta organización circular es común a muchas utopías, aunque aquí más que hablarnos de la ciudad radial renacentista nos remite a la organización espontánea de poblados primitivos y campamentos efímeros.

El crítico de diseño y arquitectura Aaron Betsky llega a decir que, al menos durante una década, la caravana ha sido «el vehículo central» de AVL⁴. El propio artista Josep van Lieshout define las casas portátiles que acomete desde mediados de los 90 como *minimundos*⁵, diseñados para un estilo de vida alternativo, marcado por un sentido de placentero nomadismo. En el Estado Libre se sitúa la *Modular House Mobile* [«Casa modular móvil»] (1995) [209], una *roulotte* de diseño lúdico y placentero que tiene parte de las paredes interiores cubiertas de pelo artificial rojo [210, 211]⁶.

Desde su aparición en la década de 1940, unidas a las necesidades de los surffistas, las «casas con ruedas» han estado ligadas a un existir más nómada y libre. Van a tomar especial protagonismo como elemento ligado a la contracultura a

⁴ Aaron Betsky «The Deformation of Everyday Life: A Short History of Joep van Lieshout's Architecture», en Jennifer Allen (ed.), *Atelier Van Lieshout*, Róterdam, NAI Publishers, 2007, pág. 23.

⁵ Brigitte Ulmer, «Die Weltenbauer» [«El constructor de mundos»], *Du Magazine*, 802, diciembre 2008, págs. 62-65.

⁶ La primera de las *roulottes* diseñadas por el colectivo es *Mobile Home for Kröller Müller* [«Casa Móvil para Kröller Müller»] (1995), que logra burlar la legislación constructiva situando en un jardín un estudio-caravana. Le siguen otros proyectos de *roulotte* como *La Bais-ô-Drome* (1995), *A3 Mobiel* [«A3 Móvil»] (1998), *The Good, The Bad and the Ugly* [«El Bueno, el Feo y el Malo»] (1998) o *3 Minimal Multi Mobile* [«3 Multi Móviles Mínimos»] (2002).



[210, 211] Vistas interiores de *Modular House Mobile*, 1995. ©Atelier Van Lieshout.

partir de los años 60 y 70⁷. Gracias a numerosas facilidades portátiles como los depósitos de agua potable y de aguas grises, estas estructuras permiten satisfacer una cierta fantasía autárquica, haciendo posible vivir lejos de la sociedad, alejándose incluso del circuito de los campings. Así, una *roulotte* puede convertirse en una especie de casa *ready-made* para *pioneros* nómadas y personas deseosas de poner distancia respecto a las estructuras sociales. Su bajo coste también la convierte en una alternativa de vivienda para personas con pocos recursos.

La dificultad de situar las caravanas dentro del sistema legal de planificación urbana remite a estos elementos *outsider*. El pensador anarquista Colin Ward, en

⁷ Recordemos, por ejemplo, el caso de los viajeros *New Age* en Inglaterra de los que se habla en el primer capítulo de la presente Tesis Doctoral.

su libro *Cotters and Squatters: Housing's Hidden History* [«Clavijas y okupas: la historia secreta de la vivienda»], habla de las dificultades legales para las formas de vida no sedentarias, que están desligadas de la propiedad de la tierra⁸. Sin embargo, a diferencia de otros países, en Holanda las casas móviles no precisan permiso alguno, pues aunque a efectos prácticos puedan funcionar como vivienda, legalmente mantienen el estatus de vehículo⁹. Esta es una de las razones confesas que llevan a Joep van Lieshout a comenzar la exploración de este tipo de vehículos híbridos, que pueden constituir una manera de bordear las normas.

Para Delfín Rodríguez Ruiz, «Joep van Lieshout [...] reflexiona sobre la condición de la arquitectura moderna como *machine à habiter*, del automóvil a la casa y viceversa»¹⁰.

Más allá del uso de caravanas, AVL va a utilizar contenedores portuarios para muchas de sus obras, acometiendo también pequeñas casas prefabricadas. En la nueva comunidad se sitúa asimismo *Autocrat* [«Autócrata»] (1998), una pequeña casa portátil pintada de un verde militar y hecha para vivir de manera autosuficiente en cualquier lugar [200, 212].

El colectivo va a construir *siempre* sin cimientos: todos los prototipos son desmontables y ofrecen la posibilidad de cambiarlos de sitio. Incluso las plantas de los huertos ecológicos crecen en macetas o plataformas trasladables y los diseños de retretes implican una instalación que no precisa excavar el suelo. Ken Isaacs, diseñador estadounidense ligado a la contracultura, hablaba en 1973 de «pisar la tierra con ligereza»¹¹. Los módulos nómadas, desmontables y fáciles de autoconstruir, enlazan con toda una tradición de la contracultura de los años 60 y 70, que es replicada por diversos colectivos de los años 90, fundamentalmente en los países nórdicos¹².

En *AVL-Ville* se crea la paradoja de un Estado físico, real, con gente y viviendas, pero no vinculado a una tierra concreta. Las tipologías constructivas que se incluyen en ella, básicamente el contenedor y la *roulotte*, ambos con tintes de casa prefabricada, se caracterizan por su traslado fácil, casi implícito.

El carácter desmontable y trasladable de todos los módulos sugiere un frenado tan solo temporal. En cualquier momento se puede levantar el campamento sin demasiado esfuerzo. Esta afirmación del territorio físico de la utopía como mero

⁸ Para este pensador anarquista, resulta necesario garantizar un espacio para la autoconstrucción y el urbanismo espontáneo. Véase Colin Ward, *Cotters and Squatters: Housing's Hidden History*, Nottingham, Five Leaves, 2004.

⁹ Esta legislación no se aplica en todos los países. Un ejemplo son las restricciones que la Criminal Justice Act plantea en Inglaterra a las personas que eligen vivir en nomadismo.

¹⁰ Delfín Rodríguez Ruiz, «MicroUTOPIAS», *Abcd*, 599, pág. 34.

¹¹ Ken Isaacs, *How to Build Your Own Living Structures*, Nueva York, Harmony Books, 1974.

¹² Algunos ejemplos son los colectivos N55 y SUPERFLEX, de los que se habla en el capítulo VI de esta Tesis Doctoral.



[212] Atelier van Lieshout, *Autocrat* [«Autócrata»], 1997. ©Atelier Van Lieshout.

lugar de paso acentúa la separación del espacio en el que se instala, respecto al cual *AVL-Ville* pretende considerarse al margen. Alabando la movilidad de las estructuras que acompañe a la de las personas, Van Lieshout declara:

[n]o me gusta que mis estructuras tengan cimientos —eso las haría demasiado estáticas. La arquitectura debería ser dinámica para que la comunidad también pueda moverse y ser flexible. [...] *AVL-Ville* nunca tendrá raíces, ni cimientos¹³.

La ciudad nace con la intención explícita de mudarse. En un momento temprano el artista afirma estar esperando «un trozo de tierra más grande, cerca del aeropuerto de Róterdam y del agua». Entonces, «simplemente pondríamos todo en un barco y navegaríamos al nuevo lugar»¹⁴.

Si las estructuras móviles de los 70 estaban vinculadas a formas de vida alternativas, elegidas de manera voluntaria, hoy el nomadismo adopta otros tintes. Los individuos cambian de lugar continuamente, en gran medida por las exigencias de un sistema de trabajo que obliga a la migración de enormes grupos de perso-

¹³ Allen 2001, *op. cit.*

¹⁴ Jennifer Allen y Rudi Fuchs, *Atelier Van Lieshout. Schwarzes und graues Wasser*, Bawag Foundation, 2001.

nas, quienes fundamentalmente se mueven desde el llamado Sur global hacia el Norte en condiciones a menudo infrahumanas.

En *AVL-Ville* no aparece nada de esto. Allí se superpone la noción del nomadismo hippie y del «trabajador creativo», continuamente cambiando de entorno, siguiendo la ruta que le imponen los distintos proyectos laborales.

COMUNIDAD PULSIONAL

Resulta interesante observar que antes de acometer el proyecto de *AVL-Ville* el Atelier había centrado su trabajo en la creación de dispositivos para una forma de existencia más bien individualista. Sin embargo al colocarlos todos juntos surge el territorio común, creándose una suerte de poblado, en un territorio aproximadamente del tamaño de «unos cuantos campos de fútbol»¹⁵. Uno de los axiomas motivadores de la experiencia del Estado Libre es que al «trabajar juntos» debía seguir el «vivir juntos». Así, de una comunidad laboral derivaría una sociedad, en la que el trabajo colectivo se expandiría abarcando todos los aspectos de la vida, como son cultivar, limpiar, cocinar o comer¹⁶.

Además de la confluencia de trabajos previos, para la ciudad de *AVL-Ville* es necesario crear toda una serie de infraestructuras a las cuales el colectivo no se había dedicado con anterioridad. Para el «Estado Libre» se proyectan diversos servicios para la vida en común, aunque no todos ellos llegan a materializarse. El *Hall of Delights* [«Salón de las delicias»], especialmente hecho para *AVL-Ville*, se fabrica soldando siete contenedores para barcos [213]. Este gran contenedor ejerce las funciones de club nocturno, cantina y restaurante, donde diversos cocineros invitados harían «delicias» culinarias que ayudarían a financiar el «Estado Libre».

El diseño es concebido de manera total, que a su vez se desliza hacia lo científico. Las máquinas simbólicas tienen un importante papel en *AVL-Ville*: alambiques para elaborar alcohol y medicinas, laboratorios de armas, generadores eléctricos, dispositivos para la gestión de residuos. Estos artefactos inverosímiles son sobre todo complejas esculturas: si uno de los pies del diseño está en la ciencia, el otro está en lo artístico.

La *AVL-Ville Energy Plant* [«Planta energética AVL-Ville»] también se crea específicamente para la nueva urbe. Con el mismo aspecto exterior de un contenedor de obra que caracteriza a muchas de estas infraestructuras [214], en su interior contendría diversos dispositivos de energías renovables, «como molinos de

¹⁵ Allen y Fuchs, 2001, *op.cit.*, pág. 104.

¹⁶ Véase Rudi Laermans, «The Socially Oriented Art of Atelier Van Lieshout» [«El arte orientado hacia lo social de Atelier Van Lieshout»], en Allen (ed.), 2007, *op. cit.*, pág. 32.



[213] *AVL Headquarters and Hall of Delights* [«Sede de AVL y Salón de las Delicias»]: el comedor está situado en la planta de abajo, mientras que las oficinas ocupan la parte superior, Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[214] *AVL Ville Energy Plant* [«Planta Energética AVL-Ville»] (interior). Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[215] *Compost Toilet* [«Retrete de compostaje»] en el centro. En primer plano, a la derecha, puede verse el módulo de *Autocrat*. Atelier van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001.
©Atelier Van Lieshout.



[216] *Septic Tanks* [«Tanques sépticos»]. Atelier van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001.
©Atelier Van Lieshout.



[217] *Sawing Machine* [«Máquina para serrar»]. Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001.
©Atelier Van Lieshout.

viento o energía solar, o generadores, en caso de que no haya viento o sol»¹⁷. Una infraestructura eléctrica y de agua caliente completaría el sistema, que pretende una total autosuficiencia energética.

Conectados con el retrete de compostaje [215], se diseñan unos tanques sépticos, con un sistema «simple y convencional»¹⁸ para gestionar las heces, cuya maquinaria paródica es una cadena de elementos conectados entre sí que recuerda a las máquinas absurdas del dadaísmo [216]. Su estética es parecida a la de la *Sawing Machine* [«Máquina de serrar»] [217], que, hecha a partir de un motor reciclado, serviría para surtir de madera a la comunidad. La fascinación por las máquinas que se sitúan entre lo funcional y lo escultórico va desde la manipulación de las heces hasta la destilación química (*Workshop for Alcohol and Medicines* [«Taller para alcohol y medicinas»] [218, 219]); de los instrumentos para el tratamiento médico del contenedor-hospital (*A Spital*), a la fabricación de armas (*Workshop for Weapons and Bombs*). La idea del taller de artista se extiende hacia otras esferas, pretendiendo ampliarse hacia el mundo «real» e hibridándose con otro tipo de talleres o fábricas. El artista no solo crea obras artísticas, sino que es autor de todo un sistema que incluye las dimensiones más prácticas propias del *bricoleur*.

¹⁷ Véase <http://www.ateliervanlieshout.com> [consultado: 22/11/2010].

¹⁸ *Ibidem*.



[218] *Workshop for Alcohol and Medicines* [«Taller para alcohol y medicinas»] en *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. Puede verse la estructura de *Autocrat* al fondo a la izquierda.
©Atelier Van Lieshout.



[219] Interior del *Workshop for Alcohol and Medicines* [«Taller para alcohol y medicinas»]. Atelier van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.

[220] Atelier Van Lieshout, *Workshop for Weapons and Bombs* [«Taller para armas y bombas»], 1998. ©Atelier Van Lieshout.



[221] Interior del *Workshop for Weapons and Bombs*, 1998. ©Atelier Van Lieshout.

El *Workshop for Weapons and Bombs* [«Taller para armas y bombas»] es un gran tráiler. Obra de 1998, este Taller supone el punto defensivo-ofensivo del Estado Libre. Su estructura está compuesta de tres partes: un contenedor marítimo ampliado que serviría para la elaboración de armamento, un módulo intermedio de fibra de vidrio para escribir manifiestos y una habitación esférica, que Van Lieshout llama «dormitorio del luchador de dormitorio» [220, 221]. Esta estructura se complementa con otras dos piezas situadas en su órbita: un coche de la marca Mercedes que tiene una especie de cañón instalado en su parte de arriba [222] y



[222] *Mercedes with 57mm Canon* [«Mercedes con cañón de 57 mm»], 1998, situado delante del *Workshop for Weapons and Bombs*.
©Atelier Van Lieshout.



[223] *AVL-Ville Mortar* [«Mortero de AVL-Ville»], Róterdam, 2001.
©Atelier Van Lieshout.

un mortero de pie, de apariencia oxidada y cruda [223]. Esta fascinación por las armas como elemento distintivo de un Estado independiente hace pensar en el micronacionalismo, movimiento que pretende la creación de pequeñas naciones independientes, generalmente a partir de un solo individuo o familia.

Sin embargo, *AVL-Ville* también contendría instituciones más pacíficas. Hay en ella un proyecto para una escuela de arte, la *AVL Academy* [«Academia AVL»], en la que, significativamente, confluirían saberes artísticos y empresariales. Esta escuela, sin embargo, nunca va a materializarse¹⁹.

En realidad la vida en común en el universo de *AVL-Ville* está concebida con una fuerte vinculación a los placeres corporales. Se trata de comer juntos, de beber juntos, de dormir juntos, de practicar sexo juntos. Así lo sugieren numerosos dibujos y objetos de diseño, como son las camas extendidas que desde una perspectiva heteropatriarcal Van Lieshout llama *Multiwoman Bed* [«Cama multimujeres»] y que suelen estar coronadas por dispensadores de bebidas, sugiriendo el diseño para situaciones orgiásticas [224]. Según las palabras del artista, «una cama con sólo dos plazas para dormir decide por ti y respeta la ley de la monogamia, que está dictada por el Estado. Con espacio para hasta dieciséis personas, nuestra cama respeta la ley del deseo, que siempre está siendo reescrita»²⁰.

La libertad pulsional que se promueve intenta regresar a un estadio vital previo a la represión educativa. En *AVL-Ville* se busca regresar a la sexualidad polimórfica

¹⁹ Allen y Fuchs, 2001, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem*.



[224] Atelier Van Lieshout, *Modular Multi-Woman Bed* [«Cama modular multimujeres»], 1998.
©Atelier Van Lieshout.

propia de los niños, anterior a la normativización social, y obstinándose en mantener la fase anal (en ese sentido podría verse la fascinación por el excremento). No en vano Jean Servier liga toda utopía al deseo infantil de protección materna. El ecologismo se pone al servicio de esta doble voluntad de volver atrás, histórica y vital, hacia un régimen más próximo a la naturaleza, que nos permita conectar con nuestros instintos más primarios (infantiles), con lo que de natural hay en nosotros.

AVL-Ville presenta un especial énfasis en los placeres biológicos, cuya satisfacción aparece reservada a lugares específicos, con zonas dedicadas a la defecación, a la comida o al sexo, que se concibe desligado de la monogamia. Aunque en muchas utopías literarias hay un frecuente rechazo del matrimonio y la familia, el interés por la variedad pasional que se da en el Estado Libre inevitablemente nos hace pensar en Fourier.

A principios del siglo XIX, el socialista utópico francés teoriza ampliamente acerca de las pasiones, tratando de lograr la plenitud «sobre el esplendor multiforme, todavía ignorado, de nuestras pasiones»²¹, ya que el futuro estadio de Armonía se basaría en las leyes de la atracción universal. Fourier haría de la satisfacción de todo deseo el motor de su futura sociedad, considerando que ninguna pasión es reproachable. Hay que considerar sus reflexiones, fundamentales para la revolución sexual, como uno de los referentes claros del Estado Libre.

Por otra parte, la iconografía sexual del Atelier, con sus harenes y prácticas de dominación, recuerda también a la perversión ordenada del marqués de Sade, o a la poligamia autoritaria de la comunidad artística fundada por el artista Otto Muehl²² en 1970, que acaba desembocando en brutales abusos de poder. Sin embargo, en el Atelier la retórica de las prácticas sexuales extremas se relaciona sobre todo con el deseo de explorar las sexualidades tabú, como medio de liberación y de diferenciación de la sociedad normativa, así como con la idea de que nuestro verdadero ser reside en aquella zona del alma que la moral ciudadana reprime. Un año después de crear *AVL-Ville* el colectivo va a diseñar un conjunto de artilugios para hacer deporte y practicar orgías sadomasoquistas. También va a idear un pequeño kit de artilugios de apariencia funcional, dedicados a la tortura recreativa para una exposición individual que titulan *SM* [«sadomasoquismo»] [225, 226].

²¹ Dominique Desanti, *Los socialistas utópicos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, pág. 187.

Véase la reciente reedición de las obras completas de Fourier por parte de les Presses du réel: Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements*, Les Presses du réel, París, 2013; *Théorie de l'unité universelle*, tomos 1 y 2, Les Presses du réel, París, 2013; *Le nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée par séries passionnées*, Les Presses du réel, París, 2013; *Le Nouveau Monde amoureux*, Les Presses du réel, París, 2013; *La fausse industrie, morcellée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit et perfection extrême en toute qualité*, Les Presses du réel, París, 2013.

²² Véase José Díaz Cuyás, «Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito», en *Desacuerdos*, 5, págs. 115-128.



[225] Atelier Van Lieshout, *Mini Sadist* [«Mini sádico»],
Exposición SM en la Gallery Fons Welters, Ámsterdam, 2002. ©Atelier Van Lieshout.



[226] Atelier Van Lieshout, *Accesorios* [«Accesorios»],
Exposición SM en la Gallery Fons Welters, Ámsterdam, 2002. ©Atelier Van Lieshout.

La importancia de lo erótico también puede ser entendida como un sentido de modularidad extendida al ser humano. Al acoplamiento de piezas constructivas se corresponde el acoplamiento de los seres y de sus órganos²³. De hecho, en la comunidad de Róterdam habría acoplamientos entre todo tipo de órganos mecánicos, humanos y animales: para asegurar la plena libertad libidinal, habría habitáculos especialmente equipados para todo tipo de prácticas sexuales, incluyendo el bestialismo, además de robots copulantes que satisfacerían cualquier deseo de cualquier persona²⁴. Esta fantasía se refleja en el mobiliario cotidiano, siendo las camas expandidas un claro ejemplo.

Pese a que la mayor parte de los asentamientos contraculturales de ese momento no se hubiesen dedicado a la experimentación sexual, las situaciones orgiásticas y la revisión del modelo familiar forman parte del imaginario asociado a las comunas de los años 60 y 70. Leyendo quizás con una excesiva seriedad lo que probablemente es una mezcla de broma y fantasía, David Moriente plantea que en *AVL-Ville* pueda darse una sustitución de la familia nuclear por la banda, una horda indiferenciada, nómada o seminómada, caracterizada por el entretejimiento de las relaciones²⁵.

El Atelier van Lieshout se retrata comiendo en colectividad, en una mesa al aire libre [227, 228], en imágenes intencionadas cuya iconografía sugiere casi una comunidad ancestral y cuya imagen estereotipada nos recuerda un poco a la escena final de los cómics de Ásterix.

ASENTAMIENTO ESCATOECOLÓGICO

El reciclaje es uno de los múltiples ejes del Estado Libre. El término es entendido por el Atelier en una doble vertiente: la de una estética de lo pobre, que recicla materiales y elementos, y también en la de su vinculación con el ecologismo.

AVL-Ville agrupa muchos trabajos anteriores del colectivo que al ser reutilizados pasan a formar parte de un sistema mucho más grande. Además, las obras mismas están fabricadas a partir de materiales de desecho, que incorporan a veces elementos de otras piezas anteriores, contribuyendo a una peculiar estética que el Atelier desarrollará más extensamente con su diseño de favelas.

La ciudad se ocupa extensamente del reciclaje en un sentido literal, poniendo el énfasis en utilizar las heces de nuevo, sea para producir energía o abono. El reciclaje da lugar a universos cerrados, circulares, que fascinan a Van Lieshout. El artista se extiende hablando de los distintos circuitos en los que integrará las heces para su reutilización:

²³ Allen, 2007, *op. cit.*, pág. 12.

²⁴ Allen y Fuchs, 2001, *op. cit.*

²⁵ Moriente, *op. cit.*, pág. 207.



[227, 228] *AVL Crew* [«Tripulación/pandilla AVL»]. Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.

[229] Atelier Van Lieshout, póster para
Utopia Station, 50.^a Bienal
 de Venecia, 2003.
 ©Atelier Van Lieshout.



todo lo que tenga que ver con el excremento será muy visual. Estamos haciendo una enorme máquina para generar biogás, *Biodigester*, 2001, que permitirá usar excremento y abono para producir nuestro propio gas de cocina. [...] Otro modo de usar el excremento es con nuestro *Compost Toilet* [«Retrete de compostaje»], 2001, [...]. Todo el proceso va a ser visible; tras un año se puede tener un abono estupendo o venderlo de recuerdo, como la mierda de Manzoni: mierda AVL²⁶.

Es fácil ver aquí una broma con la «suciedad» de ciertos sistemas de reutilización. La fascinación sadiana por las heces se une al ecologismo en una suerte de *escatoecologismo*, cuya visualidad se hace espectáculo. Esta concepción del reciclaje también evoca el ideal daliniano de la cadena coprofágica, que tiene un paralelo en el comportamiento real de las termitas, que se alimentan las unas del ano de las otras. En una acuarela de Van Lieshout, *Recycling* [«Reciclando»] [229], vemos un comportamiento parecido: tres figuras defecando las unas sobre las bocas de las otras, que se comen las heces en cadena. En esta imagen hay una obvia ironía respecto al reciclaje, pero también encontramos fascinación por la idea imposible de eliminar la propia noción de desperdicio, tanto artístico como biológico. Todo

²⁶ Citado en Allen, 2000, *op. cit.*



[230] Atelier Van Lieshout, diferentes elementos de *Pioneer Set* [«Conjunto para el pionero»], 2000. ©Atelier Van Lieshout.

puede usarse una y otra vez, hasta el infinito, haciendo innecesaria la producción. Tan sólo hay que digerir.

Sin embargo, frente a la imposibilidad de dicho ideal casi metafísico, aparte del reciclaje, en el Estado Libre se contempla también la producción alimenticia, concebida dentro de un proceso respetuoso con el medio ambiente. La idealización de la agricultura que es común a muchas utopías aparece con frecuencia en el arte contemporáneo. Aquí, además de con el deseo de retorno a los orígenes, tiene que ver con la fantasía autárquica que subyace en *AVL-Ville*²⁷: el «Estado Libre», aunque plantea vivir del comercio y del turismo, lleva dentro de sí el sueño de poder vivir aislado, tal y como nos dicen toda una serie de elementos de fuerte carácter simbólico como son un hospital, una granja, una bandera, una fábrica de armas, una moneda propia o un generador eléctrico. Todos ellos configuran un sistema que no solo es potencialmente autosuficiente, sino que reproduce de manera simbólica las instituciones y facilidades que forman un Estado independiente. Van Lieshout explicita la ambivalente condición de dependencia e independencia de la nueva urbe:

²⁷ Allen, 2007, *op. cit.*, pág. 17.



[231] Atelier Van Lieshout, interior de la casa del granjero, *Pioneer Set*, 2000.
Conjunto instalado en *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.

necesitamos muchas cosas del mundo exterior para poder trabajar: herramientas, materiales, comida, bebida. Pero algunas partes permanecerán independientes, no solo por nuestra economía y nuestra libertad, sino simplemente porque es posible hacerlo²⁸.

Hay una especie de placer de la autarquía per se, y uno de los elementos fundamentales para lograrla es, obviamente, la producción de los propios alimentos. Esta idea de autonomía material del artista enlaza con la tradicional noción de la autonomía del arte.

En el Estado Libre se sitúa *Pioneer Set* [«Conjunto para el pionero»], «una granja prefabricada junto con su equipo, que sirve para que individuos o grupos puedan viajar por el mundo»²⁹ [230]. Esta obra del año 2000 consiste en un conjunto de módulos desmontables que al unirse configuran una granja completa. La casa del granjero [231, 232, 233] se completa con establos [234, 235], una coquejera [236], un gallinero [237] y un corral para cerdos [238], además de una serie de herramientas para el cultivo, el sacrificio de los animales y la preparación

²⁸ Citado en Jennifer Allen 2000, *op. cit.*

²⁹ «Atelier Van Lieshout. Interview», en *Wonderland*, Saint Louis Art Museum, Distributed Art Publishers, Nueva York 2000, pág. 79.



[232, 233] Atelier Van Lieshout, casa del granjero, *Pioneer Set*, 2000.
Conjunto instalado en *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[234, 235] Atelier Van Lieshout, *Pioneer Set*, interior y exterior del establo, instalado en *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[236] Atelier Van Lieshout, *Pioneer Set*,
conejera, instalada en *AVL-Ville*,
Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[237] Atelier Van Lieshout, *Pioneer Set*,
gallinero, instalado en *AVL-Ville*,
Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[238] Atelier Van Lieshout, *Pioneer Set*,
corral
para cerdos, instalado en *AVL-Ville*,
Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[239] Atelier Van Lieshout, *Pioneer Set*,
contenedor de los distintos elementos utilizado
como almacén en *AVL-Ville*, Róterdam, 2001.
©Atelier Van Lieshout.

de la carne. El contenedor que originalmente alberga todos estos módulos desmontados, una vez vacío, cumple las funciones de almacén [239].

Para *AVL-Ville* además se incorpora un invernadero con una cúpula de plástico transparente y semicircular que crea una especie de túnel cultivable [240]. Gracias a este conjunto, el escatoecologismo se hace también ecoautárquico en un peculiar sistema *verde* algo brutal en el que, como resalta la crítica de arte Jennifer Allen³⁰, contrasta la apología de comer carne [241].

Cuando termina la experiencia del Estado Libre, los animales que vivían en la granja fueron disecados «para que viviesen por siempre»³¹, después de habérselos comido [242]. La utopía de Van Lieshout mezcla el idealismo con la aceptación o incluso exaltación de las pasiones y la escatología del cuerpo, entre lo biológico y lo perverso.

³⁰ Allen 2007, *op. cit.*, pág. 17.

³¹ En <http://www.ateliervanlieshout.com> [consultado: 11/11/2010].



[240] Atelier Van Lieshout, invernadero de *AVL-Ville*, Róterdam, 2001. ©Atelier Van Lieshout.



[241] Fiesta de inauguración de *AVL-Ville*,
Róterdam, 2001.



[242] Animales de la granja de *AVL-Ville* disecados tras el final de la obra.

URBE CORPORATIVA

«Quise hacer un lugar hermoso para la gente que trabaja en AVL»³², declara Joep van Lieshout. Un elemento sorprendente es la escasa imaginación política de la nueva urbe. Directamente, esta no está sujeta a sistema alguno, más allá del empresarial: «no habrá gobierno, ni democracia. *AVL-Ville* tiene una estructura, pero esta no es política, en ella no se vota. [La ciudad] será dirigida como una compañía»³³.

Lo importante sería «una buena gestión»³⁴, en la cual el propio Van Lieshout sería director artístico, incorporando además a Jeroen Thomas como director financiero. Ambos, junto con otros eventuales miembros del colectivo, serían los encargados de tomar las decisiones, según un sistema vertical.

Desde el principio, el propio colectivo de Atelier Van Lieshout es concebido como una empresa, aunque esta se dedique al «arte». *AVL-Ville* nace de una corporación, y de modo autorreferencial toma de ella su modelo. La ciudad es simétrica respecto al taller del que surge, puesto que su habitar está «pensado solamente para empleados pasados, presentes y futuros»³⁵. De hecho la ciudad es literalmente una extensión del estudio: su situación geográfica exacta, siempre tratada

³² Jennifer Allen, «Up the Organization», entrevista con Atelier van Lieshout, en *Artforum*, 4, abril de 2001, en <http://www.questia.com/magazine/1G1-75830817/up-the-organization> [consultado: 19/10/2011].

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

con vaguedad es en realidad la más sencilla: *AVL-Ville* se sitúa junto a la sede-estudio del Atelier Van Lieshout. Como un conjunto de *folies* habitadas en el jardín.

El sociólogo Rudi Laermans señala que el colectivismo en el trabajo del equipo artístico no tiene nada de antisistema ni nada revolucionario. Este autor lo relaciona con el funcionamiento corporativo del trabajo en equipo bajo una marca, propio de las industrias creativas. Para Laermans, en AVL «el comunismo de producción creativa va de la mano de la propiedad privada y de la individualización»³⁶.

Van Lieshout resalta las diferencias respecto al sistema neoliberal más ortodoxo, pues *AVL-Ville* otorgaría a los trabajadores del colectivo una parcela y una casa, y, por otra parte, estaría la dimensión artística y experimental:

Las compañías ofrecen incentivos a los empleados para aumentar la productividad y los beneficios; nosotros usamos el dinero que ganamos con los encargos para invertir en otros proyectos que pensamos que son importantes pero que pueden no ser rentables. No vamos a ganar nada con el alojamiento o incluso con la granja, pero ganar dinero no es interesante. Es más importante crear algo especial, hacer que pase algo diferente³⁷.

El proyecto se presenta como una especie de empresa ideal³⁸ tal y como la soñaron tantos utopistas, desde Adam Smith hasta Fourier, cuyos falansterios eran una suerte de compañía de la cual todos sus trabajadores-habitantes idealmente llegarían a ser accionistas.

El énfasis en lo empresarial hace que en *AVL-Ville* el dinero tenga un papel muy importante, no solo como elemento de intercambio, sino también como elemento iconográfico cuya imagen y funcionamiento hablan del propio sistema social. Allí hay una moneda propia que se llama AVL: en una burla de lo arbitrario del sistema bancario, este dinero no tiene su equivalencia en oro, sino en cervezas [243]. Por ejemplo, 25 AVLs serían canjeables por «muchas cervezas y una comida»³⁹ en un sistema cuya vaguedad regulatoria entronca con el trueque. El tener moneda propia de nuevo sirve teóricamente para bordear la ley, esquivando la licencia de licores⁴⁰. «Mi problema con el gobierno tiene que ver con la escala», declara el artista.

³⁶ Traducción propia. Laermans, *op. cit.*, en Allen (ed.), 2007, *op.cit.*, pág. 31.

³⁷ Allen, 2001, *op. cit.*

³⁸ Véase Jennifer Allen, *FRANCHISE. Atelier van Lieshout*, Amberes, Ed. Colofon, 2002.

³⁹ *Ibidem*, pág. 120.

⁴⁰ Allen, 2001, *op. cit.* Esta determinación de no pagar la licencia de licores será uno de los motivos del cierre del Estado Libre.



[243] Atelier Van Lieshout, billetes *AVL* para uso en *AVL-Ville*, Róterdam, 2001.

Si hay toda clase de normas y limitaciones es por el gran tamaño del territorio y su creciente población. Si tienes una comunidad más pequeña, puedes gobernar y decidir las cosas utilizando el sentido común: limpiad vuestras herramientas, no os matéis entre vosotros. Esos son los principios básicos⁴¹.

La negativa a obedecer las leyes del Estado holandés tiene que ver con una especie de primitivismo social que se mezcla con elementos propios del anarcoca-

⁴¹ Allen, 2001, *op. cit.*

pitalismo. *AVL-Ville* es una suerte de empresa paternalista habitable que se erige en coto independiente y que es a la vez un escaparate de sus propios productos.

En la gestión empresarial de *AVL-Ville* hay también unas leyes inamovibles. Para la nueva ciudad se redactaría una breve Constitución basada en el *laissez faire*, siguiendo en gran parte los principios de libertad y fraternidad. La introducción al texto enfatiza el sentido del espacio como una comunidad de artistas:

Dentro de una sociedad en continuo desarrollo, el artista tiene un importante papel estimulador. El desarrollo implica la ruptura con las estructuras existentes. Para alcanzar una expresión artística óptima, el artista tiene que poder dedicarse a la creación sin estar sujeto a las restricciones de la moral civil. El objetivo de *AVL-Ville* es crear un entorno donde esto sea posible. Para alcanzar este objetivo, los derechos formulados más abajo han de verse como absolutos, sin admitir ninguna excepción. Vivir en *AVL-Ville* puede experimentarse como una vida artística dura y confrontativa. Sin embargo, es la expresión última de una existencia honesta y sin concesiones⁴².

El texto de esta «Constitución» tiene doce cláusulas, como los doce meses del año:

- 1) Todo el mundo tiene derecho a ejercer la expresión artística y el diseño.
- 2) Todo el mundo tiene derecho a la libertad de expresión, lo cual implica expresar y recibir pensamientos o sentimientos que no sean artísticos.
- 3) Todos los participantes de *AVL-Ville* son iguales y tienen derecho a ser tratados sin discriminación de raza, color, sexo, idioma, creencias, ideas políticas, artísticas y filosóficas, nacionalidad, posesiones o cualquier otro motivo.
- 4) Todo el mundo tiene derecho a reunión y manifestación.
- 5) Todo el mundo tiene derecho a la libertad de expresión religiosa, incluyendo la idolatría, la poligamia y formar una secta.
- 6) Todo el mundo tiene derecho a la educación, incluyendo la educación artística.
- 7) Todo el mundo tiene derecho a la inmunidad en su esfera privada y en su forma de vida artística, así como a comunicarse con terceras personas del modo que cada uno quiera.
- 8) Todo el mundo tiene permiso para deambular libremente dentro del área de *AVL-Ville*.
- 9) Todo el mundo tiene derecho a crear su vivienda de manera independiente dentro del territorio de *AVL-Ville*.
- 10) Todo el mundo tiene derecho a inmunidad en cuanto al cuerpo y al espíritu, lo cual incluye poder disponer del propio cuerpo y espíritu siguiendo los propios deseos, con ayuda o sin ayuda de medios artificiales.

⁴² Traducción propia. En la web del colectivo: <http://www.ateliervanlieshout.com> [consultado: 02/11/2014].

11) Todos los participantes en *AVL-Ville* están obligados a tratar a cualquier otro miembro con absoluta honestidad y respeto; es obligatorio resolver cualquier conflicto dentro de *AVL-Ville*.

12) A) Todos los participantes de *AVL-Ville* aceptan que la gestión será decidida por el comité general, que está compuesto por un equipo supervisor aún no definido, y que será formado por miembros del comité general junto con otros.

B) El comité general puede expulsar a participantes si no se llega a un acuerdo amigable en los conflictos⁴³.

Las primeras once cláusulas tienen que ver con ideas de libertad civil. Sin embargo la última afirma una forma de gobierno totalmente corporativa, sin ningún tipo de democracia interna. A estos referentes, se añade lo empresarial. Los tintes modernizantes de la ciudad derivan sobre todo del mundo empresarial, que aporta la autoridad vertical: la junta de empresa. Las utopías literarias en la estela de More surgían de un momento de transición entre el sistema feudal y el creciente auge de la burguesía, planteando soluciones humanitarias y sintéticas entre el viejo y el nuevo mundo pero, en última instancia, representando su propia clase burguesa⁴⁴.

La isla de More era fundamentalmente rural, pero también practicaba a el comercio externo («una ciudad bien administrada debe enriquecerse no por la justicia, sino por el negocio»)⁴⁵. Ya hemos mencionado que los falansterios de Charles Fourier eran concebidos como cooperativas rentables, pero Josep Van Lieshout probablemente toma referencia de empresas como Microsoft que, sin dejar de ser rentables, hacen gala de crear comunidad entre sus trabajadores, quienes desarrollan su labor rodeados de comodidades exclusivas.

Van Lieshout, utilizando el lenguaje de las multinacionales para hablar de un modelo al estilo de la colonia, declara que el futuro ideal de AVL-Ville tendría el siguiente aspecto: «[n]os gustaría expandirnos e instalar franquicias por todo el mundo. El concepto no es tener un Estado en expansión, sino que se trata de hacer islas por todas partes: AVL Costa Oeste, AVL Costa Oeste, AVL Asia»⁴⁶. La retórica corporativa parece contener una parte de burla respecto al arte como negocio. Siguiendo esta idea, en 2002 inician *AVL Franchise Unit* [«Unidad de franquicia AVL»] que, dentro de un edificio alargado, contiene los elementos necesarios para iniciar un Estado Libre en cualquier lugar [244]. Ese mismo año han

⁴³ Traducción propia. *Ibidem*.

⁴⁴ Delfín Rodríguez Ruiz, *La arquitectura y el urbanismo de la utopía en el Renacimiento*, Memoria de licenciatura, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, sección de Historia del Arte, 1979, pág. 52.

⁴⁵ Jean Servier, *Historia de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pág. 96.

⁴⁶ Allen, 2001, *op. cit*.



[244] Atelier Van Lieshout, *AVL Franchise Unit* [«Unidad de Franquicia AVL»], 2002.

creado *AVL Suisse*, que se presenta como un barco-pabellón «nacional» dentro de suiza Expo '02 de Suiza.

HUMOR Y UTOPIÍA

AVL-Ville es claramente una obra que juega con el prototipo utópico de la comuna de artista, insertándose plenamente en una larga tradición. En una entrevista, respecto a la exposición *Wonderland*, el artista holandés hace las siguientes declaraciones:

Pregunta: ¿Diría usted que la inspiración de su trabajo es utópica?

Respuesta: Utópica, romántica. Como ansiar volver a la naturaleza o ser independiente, o no ser parte de este mundo. Una mezcla. Es una combinación de las cosas buenas del viejo mundo y las cosas buenas del nuevo.

Pregunta: ¿Diría usted que está construyendo una sociedad alternativa o un universo paralelo?

Respuesta: ¡Claro!⁴⁷

⁴⁷ En Rochelle Steiner (ed.), *Wonderland*, Nueva York, Saint Louis Art Museum, Distributed Art Publishers, 2000, pág. 81.

Este *universo paralelo* de *AVL-Ville* cumple muchas de las características de las utopías literarias clásicas, como son la planificación de la vida cotidiana o el carácter sistémico, cerrado en sí mismo. La comunidad es circular en un sentido metafórico además del de la forma literal de su contorno. *AVL-Ville* es un asentamiento modelo que no desea perder su carácter aislado. Al igual que sucede en la *Utopía* de Thomas More, la autoridad es incontestable: quien no cumpla alguno de sus mandamientos será expulsado de la aldea perfecta.

Una de las características clásicas de la utopía es el deseo de volver a las estructuras tradicionales. *AVL-Ville* propone la vida colectiva a través de pequeños núcleos, con una población dedicada al trabajo manual: artesanía y agricultura. Sin embargo, paradójicamente, los productos derivados de esta labor pasarían a formar parte del sistema capitalista global. Quizás no sea voluntario, pero *AVL-Ville* puede leerse como una suerte de comentario acerca de la experiencia de las comunas del ciclo de los años 60 y 70 y de su posible asimilación capitalista. Ciertos elementos enlazan el sueño contracultural con referentes propios del neoliberalismo.

La idea del nomadismo de la comunidad puede vincularse a las nociones del trabajador «flexible», dispuesto a viajar continuamente y sin voluntad de establecerse en ningún sitio de manera estable.⁴⁸ En la obra del Atelier Van Lieshout la movilidad mira al pasado, con una cierta nostalgia del movimiento hippie, y también al presente y al futuro inmediato, a la movilidad del gran empresario o del artista transnacional que vive en trenes y aviones.

La dimensión corporativista del asentamiento podría leerse como una crítica implícita de la plena inserción del arte contemporáneo dentro del mercado. Las comunidades artísticas de hoy, parecen decirnos, tendrían la forma de una empresa. La obra también nos recuerda que muchas comunas contraculturales de los años 60 y 70 terminaron convertidas en una suerte de «empresas»⁴⁹, en las que la libertad fue absorbida por el neoliberalismo. Como habían enunciado Chiapello y Boltanski, los ideales de la contracultura y de las vanguardias utópicas habrían sido integrados en la gestión economicista de la «industria creativa». *AVL-Ville* supone una mezcla de opuestos, que parece burlarse ácidamente tanto de los sueños de autonomía propios de los 70 como de las utopías del capitalismo neoliberal.

⁴⁸ Por otra parte, el carácter móvil del Estado Libre ofrece un paralelo con la utopía situada en la luna imaginada por Cyrano de Bergerac. En ella «hay ciudades sedentarias y ciudades móviles. Casas con ruedas, velas y fuelles, para hinchar las velas, se mueven libremente de un lugar a otro». Servier, *op. cit.*, pág. 118. Véase Cyrano de Bergerac, *Voyage dans la lune: (L'autre monde ou les états et empires de la lune)*, París, Flammarion, 1993 [1.^a ed. en francés, 1657].

⁴⁹ Un ejemplo son los famosos helados *Ben&Jerry's*, cuyo origen está en un asentamiento vinculado al movimiento hippie.

AVL-Ville evoca también el sueño de erigir una utopía a través de la creación artística. También en ese sentido puede interpretarse como una crítica a los ideales de los años 60 y 70. La obra juega con una idea heredada de las artes expandidas, la de concebir un asentamiento humano como gran obra de arte, tal y como Drop City había planteado en 1965, partiendo de las ideas en torno a la obra de arte total⁵⁰. El diseño, un elemento típicamente escandinavo, es puesto al servicio de la comuna, otro elemento «típico», planteando la posibilidad de un diseño total, un diseño de las formas de vida.

Aunque el proyecto de *AVL-Ville* plantea una ciudad habitada por artistas, que viven dentro de sus propias obras de arte, en realidad no llega a haber más de diez personas instalados allí. El granjero es una persona contratada: no se sabe si como granjero o como actor, supuesto habitante de Utopía. El propio Joep Van Lieshout nunca se planteó habitar su obra, y el enclave se concibe como un lugar de visita, con un sistema de transporte para llevar y traer a los visitantes. A la vez, funciona como una gran retrospectiva artística, «situado entre el museo al aire libre y un estado libre»⁵¹. *AVL-Ville* se sitúa más bien como un espectáculo de comunidad, un conjunto escultórico que *podría* ser habitado.

El proyecto utópico de Van Lieshout se realiza tan solo en parte. El propio lugar se complementa con un relato ficticio, lleno de declaraciones inverosímiles, que tienen su contrapartida en los elementos inacabados, las partes irrealizadas y una escasa duración. El conjunto, al final, tiene dos vertientes: las descripciones prospectivas de Van Lieshout y el simulacro parcial que tuvo lugar en Róterdam. *AVL-Ville* es a la vez un lugar real y un referente inexistente.

La complejidad de esta obra la sitúa como un conjunto discursivo compuesto por distintos elementos: los elementos físicos (las esculturas habitables dispuestas en el lugar) se complementan con los elementos performativos y las autorrepresentaciones de la obra, a través de relatos grandilocuentes y de imágenes escenificadas que plasman escenas comunales, festivas o pastorales. Todo esto a menudo entra en contradicción con la vivencia real del espacio, que si decidimos entenderlo como una comuna fue un total fracaso. Nos encontramos finalmente con una compleja representación utópica, que tiene una dimensión pública y una realidad cotidiana más allá de la escenificación. Sin embargo, en *AVL-Ville* ambas coexisten en el mismo terreno portuario de Róterdam, generando ambigüedades y contradicciones.

Como en las buenas utopías, el carácter de «posibilidad», e incluso el de «utilizabilidad» en el caso de algunos inventos AVL, forman parte de la metáfora. El

⁵⁰ Respecto al experimento político como obra de arte total, en una escala gigantesca y peligrosa, véase Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Londres, Verso, 2011.

⁵¹ En Allen, 2001, *op. cit.*

sentido paródico, presente en muchas utopías, hace que se resuelvan las contradicciones, y que el proyecto quede como una crítica humorística, una burla de las utopías de la contracultura y de tradición de las comunas de artista. *AVL-Ville* finalmente puede leerse como una parodia de cierto tipo de comuna contracultural de herencia hippie, con sus elementos recurrentes de liberación sexual y vida colectiva, así como un comentario acerca de la «corporativización» del mundo del arte⁵². Y, sin embargo, el poder evocador de los distintos módulos de habitación, cultivo y convivencia sigue provocando interpretaciones múltiples y abriendo el interrogante de una posible reinterpretación, motivando aquel *y sí...* con el que empieza el sueño de toda utopía.

⁵² Eva Díaz habla de «la lógica del pionero de la vuelta al campo (*back to the land*), fuera del mapa (*drop off the grid*) y el microecologismo atomizado» (traducción propia). Eva Díaz, «Dome Culture in the Twenty-first Century», *Grey Room*, 42, pág. 87.

CAPÍTULO X

Los descampados de promisión de Lara Almarcegui¹

El último de los capítulos monográficos se centra en la obra de la artista española Lara Almarcegui, y en su trabajo en torno al descampado, entendido como una peculiar exploración de la espacialidad utópica.

En primer lugar exploramos su trabajo de elaboración de guías de los solares de distintas ciudades. Después, vemos su práctica de abrir el *terrain vague* para a continuación pasar a estudiar distintos proyectos de la artista que consisten en lograr la conservación de este tipo de espacios. Por último, examinamos con más detalle las dimensiones utópicas de un trabajo concreto, *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018* [«Un terreno vacío en el río Danshui, Taipéi 2008-2008»], consistente en dejar sin alterar una isla fluvial del río Danshui, en Taipéi, de manera indefinida.

Tras analizar los distintos formatos a través de los cuales Almarcegui elabora una obra cada vez más radical, tratamos de comprender la propuesta utópica que se encuentra latente en su trabajo, llevando hasta el extremo sus pequeños gestos. Esta sección busca contribuir a un análisis más detallado de la obra de esta creadora española, tratando de reflexionar acerca de las dimensiones utópicas de su trabajo. Por otra parte, su corpus nos permite reflexionar acerca del rol utópico de la naturaleza en una sociedad que cada vez está más lejos del campo.

¹ Una versión de este texto ha sido publicada previamente. Véase Julia Ramírez Blanco, «Los descampados de promisión de Lara Almarcegui», *Quintana*, 11, noviembre de 2013.

Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. Son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana².

El arquitecto Ignasi de Solà-Morales, autor de esta paradójica definición del *terrain vague*, afirma detectar «un interés creciente, casi una pasión»³ por este tipo de espacios. Efectivamente, desde las artes plásticas y la arquitectura asistimos a una proliferación de discursos que giran en torno al descampado. El vacío urbano parece atraer gran parte de los intereses de una generación marcada por la especulación inmobiliaria, y por la dificultad para acceder a la vivienda que esta genera⁴. El *terrain vague*, producido por el sistema constructivo, constituye un territorio paradójico en su vacío e inutilidad. Otro arquitecto, Luc Lévesque, destaca cómo las posturas se suelen polarizar en dos visiones contrapuestas, que representan la oposición binaria entre los partidarios del orden y los amantes del caos.

Para algunos, los solares constituyen zonas de marginalidad y deterioro; otros los perciben como entornos donde resultan posibles la resistencia y el comportamiento liberador. Desde esta última perspectiva hablan numerosos creadores, que sobre estos espacios indefinidos tratan de configurar territorios alternativos a la ciudad dominante⁵. La artista española Lara Almarcegui supone un caso especialmente relevante.

Almarcegui nace en Zaragoza en 1972 y estudia Bellas Artes entre 1991 y 1995 en la Universidad de Cuenca. Durante este período adquiere experiencia internacional, pasando un año en Lisboa y otro en Hamburgo. Más tarde completa su formación en Nantes, desde donde se traslada a Ámsterdam. La artista comienza a exponer en momentos muy tempranos, adquiriendo un creciente reconocimiento: su obra ha podido verse en centros como el Witte de With Center de Róterdam, la Barbican Art Gallery de Londres o el Museo Reina Sofía de Madrid. Almarcegui ha participado también en diversas bienales como las de Liver-

² Ignasi de Solà-Morales, «Urbanité Intersticielle», *Inter Art Actuel*, 61, 1995, págs. 27-29. Citado en Francesco Careri, *Walkscapes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, pág. 40.

³ Ignasi de Solà-Morales, *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, Barcelona, COAC-CCB-Actar, 1996, págs. 10-23. Disponible en: http://www.urbanoperu.com/filesitos/Presente_y_Futuros%5B1%5D%20Sola.pdf [consultado: 19/01/2011].

⁴ Esta situación se hace especialmente patente en España, donde, según la plataforma *V de Vivienda*, la vivienda es «la más cara del mundo» en relación con los salarios. Véase: <http://www.vde-vivienda.net/> [consultado: 30/03/2011].

⁵ Algunos ejemplos de creadores que trabajan en descampados serían el arquitecto Santiago Cirugeda o los artistas Jan Kopp y Rahel Hegnauer.

pool (2004), São Paulo (2006), Sevilla (2006), Sharjah (2007), Gwangju (2008) o Taipéi (2008 y 2010), y representó a España en la Bienal de Venecia de 2013.

De su trabajo se desprende una fascinación persistente por los procesos de desaparición arquitectónica y sus legados materiales: demoliciones, ruinas, escombros. En concordancia con este interés se sitúa su aproximación al descampado, un hueco que aparece periódicamente en la urbe contemporánea, como si fuera desvelado cuando se derriba un edificio. Durante más de una década, y «casi como en un programa»⁶, una parte importante de la producción de la artista gira en torno al *terrain vague*. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de creadores que se acercan a estos lugares, Almarcegui rehúye la idea de «rellenarlos» con algún elemento ajeno⁷.

En su concepción, añadir algo sería un proceder propio de la peor arquitectura: aquella que trata de construir sobre cualquier zona disponible. El solar aparece como un espacio valioso en sí mismo, sin que resulte necesario «instalar» nada en él. Empleando diversas estrategias artísticas que no cambian la materialidad del entorno, trata de alterar el contexto perceptivo del mismo, siguiendo la tradición duchampiana del *ready-made*, que se amplía hacia el espacio⁸. El «terreno encontrado», previamente existente, es presentado ante el espectador con la intención de que sea apreciado de una manera distinta⁹.

GUÍAS DEL HUECO

En 1996, con veinticuatro años, Lara Almarcegui se traslada a Ámsterdam para estudiar en de Ateliers, prestigioso centro de investigación artística gestionado por un grupo de creadores¹⁰. Más allá del taller que allí se le ofrece, Lara se

⁶ Lara Almarcegui, entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

⁷ La artista, en su voluntad de no «intervenir» coincide con el colectivo de arquitectos italianos Stalker (véase el capítulo VI del presente trabajo).

⁸ Juan Antonio Ramírez define el *ready-made* como «algo ya hecho o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del universo industrial o (en menor medida) natural». Véase Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993. En su selección de espacios, Lara Almarcegui continúa una tradición que, partiendo del dadaísmo, pasa por el *objet trouvé* surrealista. A través de sus textos, podemos ver como su obra acusa la influencia de lo «insólito cotidiano» del surrealismo, y su visión extrañada del entorno. Véase, a título de ejemplo, Louis Aragon, *Le paysan du Paris*, París, Gallimard, 2001.

⁹ Respecto a la percepción estética de paisajes poco «heroicos» tenemos en España el precedente de la llamada *Escuela de Vallecas*. Acerca de la misma, véase Eugenio Carmona Mato, «La escuela de Vallecas, naturaleza, arte puro y atmósfera surreal», Juan Manuel Bonet (ed.), *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, págs. 257-280. Lara Almarcegui, sin embargo, está más influenciada por otras corrientes internacionales, como son el *land art* norteamericano y europeo, que trabaja de forma directa con el paisaje real.

¹⁰ En 1963 se fundan como *Ateliers 63* en Haarlem, con la intención de ofrecer una alternativa a la educación artística masificada. Desde 1992 la institución se sitúa en Ámsterdam, y alberga



5th attic

The best thing to do here is to get up on a chair and, by leaning against the wall, look over it. You will be able to see along under the roof. The view is of a dark space, an insulation cavity that stretches over all the top floor rooms. Above this space, another smaller roof slopes upwards and above it yet another even smaller one. Each one is connected to the next by a small flat space and each slopes at a more acute angle. This building is surprisingly reminiscent of a gothic cathedral. The strangest thing about these attics is their total independence from visual conditions outside. They remain unchanged by blazing sunlight or weak daylight; they are always the same, 24 hours a day, all the year round. At the same time, they have a stronger connection with the weather than any other room: these are chambers for feeling the city with all the senses except sight.

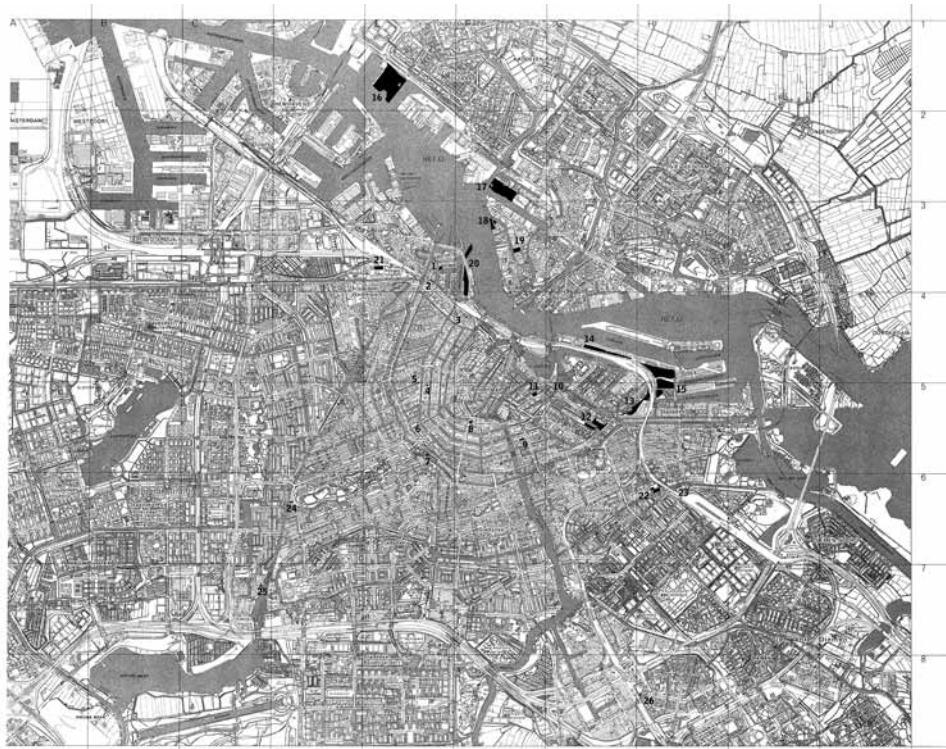
[245] Lara Almarcegui, *Guide to undefined places of de Ateliers* [«Guía a los lugares indefinidos en de Ateliers»], 1997.

dedica a curiosear por los resquicios del edificio, entrando en áticos húmedos, habitaciones vacías y sótanos abandonados. Es así como surge la *Guide to non delimited rooms at de Ateliers*¹¹ [«Guía de los lugares no delimitados en de Ateliers»], un pequeño inventario que describe aquellas estancias deshabitadas que no tienen un uso preciso. Este pequeño cuaderno hecho de páginas fotocopiadas es dispuesto por su autora en la entrada de la escuela. A través de sus mapas y textos, ofrece una vivencia alternativa de la institución, en un recorrido por su espacio «inútil» [245]. Pese a que una gran pobreza de medios lo diferencia de obras posteriores, este trabajo seminal marca el comienzo de un corpus de publicaciones que reelabora el género de la guía¹².

aproximadamente a veinte estudiantes, a los que se ofrece un estudio propio durante un máximo de dos años. En su elenco histórico de profesores cuenta con artistas como Jan Dibbets, mientras que personajes como Joep van Lieshout han sido también alumnos del centro.

¹¹ Lara Almarcegui, *Guide to non delimited rooms at de Ateliers*, Ámsterdam, 1997. Tenemos que agradecer a la artista el envío de diversas guías, entre las cuales se encuentra esta obra autoeditada, que hoy resulta difícil de encontrar.

¹² Conviene recordar la tradición artística de la apropiación de formatos para el viajero para proponer una aprehensión distinta de la ciudad. Un ejemplo temprano es la *visita* dada a la iglesia de Saint Julien le Pauvre el 14 de abril de 1921. El género de la guía es empleado en diversas ocasio-



[246] Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites in the City* [«Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad»], Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam, 1999.

Almarcegui publica bajo este formato su primera aproximación creativa al *terrain vague*, el *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites in the City*¹³ [«Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad»] de 1999 [246, 247, 248]. Aunque, por placer, ya visitaba solares antes de realizar esta obra¹⁴, es ahora cuando comienza a fotografiar y describir las parcelas vacías más interesantes de toda una ciudad. Al principio del libro, un mapa muestra la ubicación de los terrenos a los que se refieren las páginas siguientes. Textos y hermosas fotografías en blanco y negro documentan cada uno de ellos, describiéndolos de manera individualizada, con un enorme cuidado.

nes a lo largo de la historia del arte, destacando la *Description raisonnée de Paris* [«Descripción razonada de París»] del situacionista Jacques Fillon (1955) y la *Guide Psychogéographique de Paris* [«Guía psicogeográfica de París»], mapa desplegable de un París descompuesto como un archipiélago de barrios, realizado por Guy Debord (1957). Véase Careri, *op. cit.*, págs. 68-118.

¹³ Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites in the City*, Ámsterdam, Stedelijk Museum Bureau, 1999.

¹⁴ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.



[247] Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites in the City*, Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam, 1999.



[248] Lara Almarcegui, *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites in the City*, Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam, 1999.

Parece que el origen de estos trabajos se encuentra en las guías de arquitectura, que Almarcegui decide hacer *en negativo*, cartografiando huecos en vez de construcciones¹⁵. Satisfecha con el funcionamiento del formato, lo utiliza de manera recurrente en los años que siguen para retratar los solares de urbes tan dispares como Lund (2005)¹⁶, São Paulo (2006)¹⁷ [249, 250, 251], Bilbao (2008)¹⁸, Londres (2009)¹⁹ [252, 253, 254] o Nueva York (2010)²⁰ [255, 256]. En sus exposiciones, se enmarcan o se proyectan las fotografías a color, mientras las pequeñas guías se ofrecen a los visitantes. También, en algunos casos, la autora analiza un único descampado, seleccionado por su singularidad o por su carácter especialmente efímero. Aunque la estructura de las publicaciones presenta variaciones mínimas, cada lugar impone el sello único de sus propias peculiaridades.

La edición de estos pequeños libros se concibe como una obra no comercial, y cada ejemplar se ofrece como un obsequio en los contextos expositivos, en los que se suelen mostrar junto a las fotografías en color de los terrenos. La lectura de las guías revela un curioso género literario, de carácter icónico-verbal. Cada una de las instantáneas nos brinda la contemplación estética de paisajes accidentales, normalmente despreciados o ignorados. Se perciben en los solares elementos contrapuestos, que pertenecen a la vez al campo y a la ciudad, formando horizontes híbridos y paradójicos. A través del conjunto de las imágenes, se siente el extraño poder de atracción de espacios situados entre el abandono y la posibilidad. Al margen de lo escrito, el componente visual de estos pequeños libros permite una ojeada poética, una excursión imaginaria por los terrenos breves que genera el paréntesis entre la demolición de un edificio y la construcción del siguiente.

HISTORIAS DE SOLARES

Los textos de las guías son el resultado de una esmerada investigación acerca de cada solar. En esta suerte de pequeñas biografías de la tierra, se nos narra la historia de cada parcela, enunciándose los distintos usos que le han dado sus an-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Lara Almarcegui, *Guide to undefined places in Lund*, Lund, Lund Sverige, Lunds Konsthall, 2005.

¹⁷ Lara Almarcegui, *Guía de los terrenos baldíos de São Paulo*, São Paulo, Fundación Bial de São Paulo, 2006.

¹⁸ Lara Almarcegui, *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Sala Rekalde de Bilbao, Bilbao, 2008.

¹⁹ Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the London Olympics*, Londres, Barbican Art Gallery, 2009.

²⁰ Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of Flushing River Queens, New York City*, Nueva York, Ludlow 38, European Kunsthalle Collogne, Goethe-Institut New York, 2010.

ÍNDICE / CONTENTS

MAPAS DE SÃO PAULO / SÃO PAULO STREET PLANS

Município de São Paulo / City of São Paulo
Zona Central / Central Area

ZONA CENTRAL / CENTRAL AREA

- 1 Bairro Consolação Rua da Consolação
- 2 Bairro Consolação Rua Augusta
- 3 Bairro Bela Vista *Bexiga* Rua Jacuquay
- 4 Bairro Bela Vista *Bexiga* Av. 23 de Maio
- 5 Bairro Bela Vista Av. 9 de Julho
- 6 Bairro Bela Vista Rua Almirante Marquês Leão
- 7 Bairro Bela Vista *Morro dos Ingleses* Rua dos Belgas
- 8 Bairro Bela Vista Av. Paulista
- 9 Bairro Bela Vista Av. Paulista
- 10 Bairro Liberdade *Aclimação* Rua Muniz de Souza
- 11 Bairro Liberdade *Várzea do Glicério* Praça Nina Rodriguez
- 12 Bairro Cambuci Rua Alexandrino da Silveira Bueno
- 13 Bairro Cambuci *Morro da Pólvora* Rua Oliveira Lima
- 14 Bairro Cambuci *Morro da Pólvora* Rua Araras
- 15 Bairro Santa Cecília Rua Albuquerque Lins

ZONA SUDOESTE / SOUTHWEST

- 16 Bairro Pinheiros Rua Cardeal Arcoverde
- 17 Bairro Alto de Pinheiros *Vila Beatriz* Rua Pascoal Vita
- 18 Bairro Alto de Pinheiros *Sumarezinho* Av. das Corujas
- 19 Bairro Itaim Bibi *Chácara Itaim* Rua Iguatemi
- 20 Bairro Butantã USP Av. Professor Lineu Prestes
- 21 Bairro Butantã USP Av. da Universidade
- 22 Bairro Morumbi Rua Professor Otavio Ferrari
- 23 Bairro Morumbi Rua Barão de Pirapama
- 24 Bairro Morumbi Av. Professor Francisco Morato

ZONA NOROESTE / NORTHWEST

- 25 Bairro Perdizes Sumaré Av. Sumaré
- 26 Bairro Perdizes Sumaré Rua Cardoso de Almeida
- 27 Bairro Barra Funda *Água Branca* Av. Mauro Soares de Andrade
- 28 Bairro Barra Funda Rua Dr. Bento T. Ferraz
- 29 Bairro Barra Funda Av. Nicolas Boer
- 30 Bairro Vila Leopoldina Rua Matias Roxo
- 31 Bairro Jaguaré Av. Venceslau de Queiroz
- 32 Bairro Jaguaré Av. Antonio de Souza Noschese
- 33 Bairro Jaguaré Av. Dr. Cândido Motta Filho
- 34 Linha ferroviária SP a Jundiaí vias ferroviárias

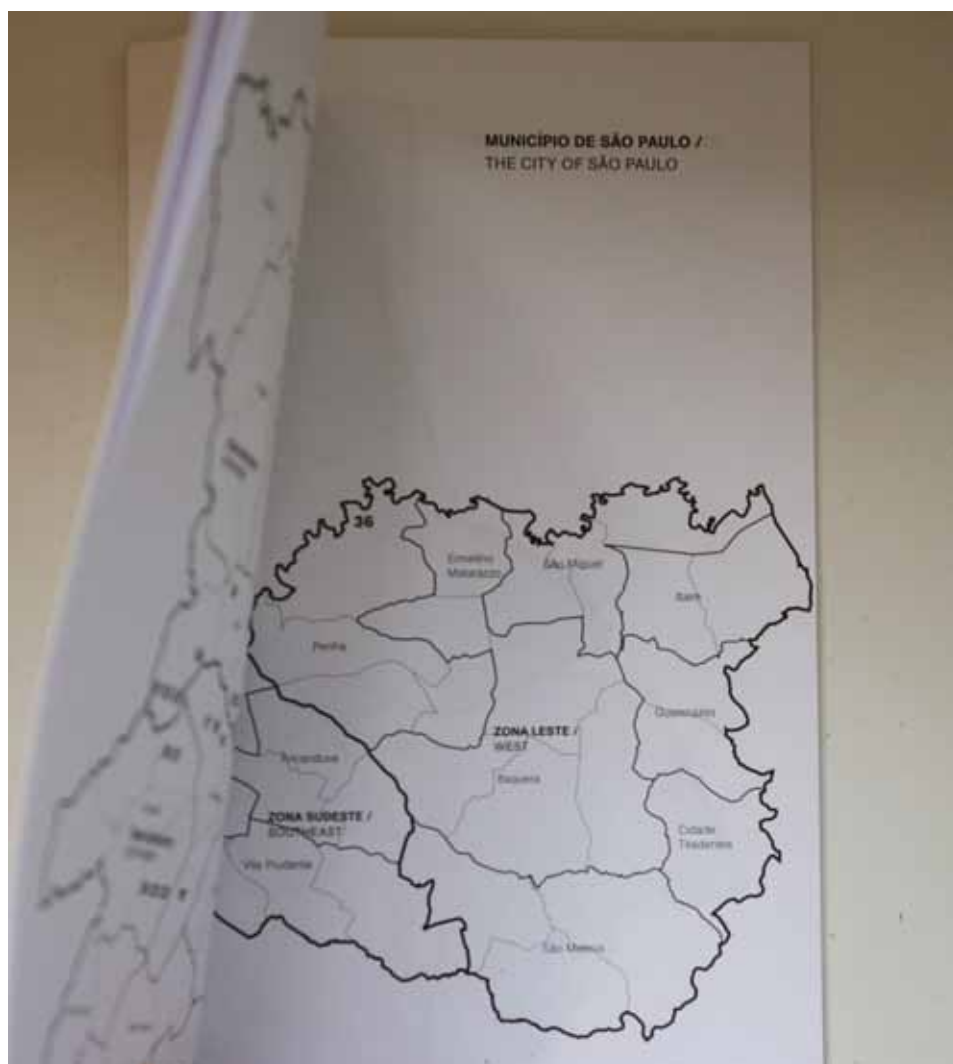
ZONA SUDESTE / SOUTHEAST

- 35 Bairro Moóca Rua Sarapuí

ZONA LESTE / EAST

- 36 Tietê Rodovia Ayrton Senna

[249] Lara Almarcegui, *Guía de terrenos baldíos de São Paulo*
«Guía de los terrenos baldíos de São Paulo», São Paulo, 2006.



[250] Lara Almarcegui, *Guía de terrenos baldios de São Paulo*, São Paulo, 2006.

tiguos y sus nuevos propietarios a lo largo del tiempo. Los relatos están llenos de cuestiones políticas: el nacimiento y la desaparición de los descampados nos remiten a los altibajos del desarrollo industrial, a las variables inversiones culturales o a los cambios en la especulación inmobiliaria. Almarcegui en sus escritos resalta también cómo estas modificaciones condicionan su naturaleza, en forma de una vegetación salvaje que va reapareciendo según se instala el abandono. Con el tiempo, los terrenos vacíos llegan a albergar ecosistemas propios, poblados por especies endémicas. Así, pueden llegar a conformar pequeñas reservas naturales en el corazón mismo de la urbe.

ZONA CENTRAL / CENTRAL AREA
Bairro Liberdade, Várzea do Glória
 Praça Nina Rodrigues 580, Rua Barão de Iguape 13, Rua...



Este é um terreno enorme que ocupa quase um quarteirão entre a Praça Nina Rodrigues, a Rua Barão de Iguape e a Rua São Paulo. O terreno baldio está rodeado de uma cerca feita de materiais reaproveitados e é vigiado por um segurança. Pode-se ver algo da parte interna do terreno pelo portão da Rua São Paulo.

Aqui pouco tempo, havia ali a Escola de Santa Lúcia, fundada em 1937, uma das mais antigas de São Paulo. Depois recentemente, no terreno sobram restos de suas paredes e pilas. Na outra parte do terreno está a casa do vigilante, rodeada de vegetação, com várias árvores frutíferas. Pensa-se que uma horta de uma casa de campo que um terreno do centro de São Paulo.

O proprietário do terreno é a empresa de previdência social Data Prev, com vários investimentos imobiliários, que planeja construir moradias num futuro próximo, ali que parece.

ZONA CENTRAL / CENTRAL AREA

12

Camêbi
 Avenida Barão, Rua Alexandre de Gusmão 284



Este é um terreno enorme, de uns 24 000 m², ocupa todo um quarteirão, rodeado de lotes no bairro industrial do Cambui. O terreno sempre no passado a loja Lian, comercializava tráfego. Após a retirada da empresa, o edifício foi demolido, e o terreno ficou dividido. O Camêbi comprou o terreno há dois anos para implantar uma fábrica. A outra parte do terreno ficou vazia e está cheia de casca. O terreno tem uma extensa mata de vegetação que vai se desenvolvendo a seu redor. Há restos de edifícios demolidos, e alguns ampliam seus quintais, utilizando parte do espaço livre para pendurar a roupa.

This is a huge stretch of some 24 000 m² which occupies a whole block surrounded by Cambui's industrial warehouses. In the past, the site housed a fabric company called Lian. After the business moved away, the company demolished its premises and divided up the lot. Camêbi has bought a part of it where they set to start one of their supermarkets. The other part has remained empty and is for sale. There is extensive vegetation which grows freely amongst the remains of the demolished buildings. Neighbours have enlarged their back yards using a part of the site to hang out washing.

Guide to the Wastelands of the Lea Valley

12 Empty Spaces Await the London Olympics

[252] Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 empty spaces await the London Olympics* [«Guía de los descampados del valle de Lea. Doce espacios vacíos aguardan las Olimpiadas de Londres»], Barbican Gallery, Londres, 2009.



[253] Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 empty spaces await the London Olympics*, Barbican Gallery, Londres, 2009.



[254] Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 empty spaces await the London Olympics Olympics*, Barbican Gallery, Londres, 2009.



[255] Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of Flushing River. Queens, New York City* [«Guía de los descampados de Flushing River. Queens, Ciudad de Nueva York»], Queens, Nueva York, 2010.



[256] Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of Flushing River. Queens, New York City*, Queens, Nueva York, 2010.

Las guías pretenden llamar la atención sobre aspectos positivos del hueco urbano:

presento los descampados como un lugar especial, una experiencia única, donde están sucediendo cosas que no suceden en el resto de la ciudad. [...] [H]ay una naturaleza, una vegetación, una libertad. Como un paraíso en cada terreno²¹.

Lara Almarcegui concibe las parcelas vacías como territorios edénicos, cotos de lo excepcional y lo maravilloso. Su amor por el paisaje abandonado es propio de una lectora entusiasta del *Tour por los monumentos de Passaic* de Robert Smithson. Esta obra de 1967 se enuncia en varios frentes: por una parte está el viaje de Smithson por la periferia de Nueva Jersey, donde queda fascinado por un entorno de abandono. Por otra, se encuentra el texto en el que el propio creador describe este recorrido, el artículo «The Monuments of Passaic», originalmente publicado en la revista *Artforum*. De manera paralela, en la galería Dwan se exhiben algunos documentos artísticos resultantes de la «odisea suburbana»: un mapa en negativo

²¹ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.



[257] Lara Almarcegui,
Building my volkstuin
[«Construyendo mi *volkstuin*
[huerto urbano]»],
Róterdam, 1999-2002.

de la zona y veinticuatro fotografías en blanco y negro. Finalmente, se encuentra la incitación a la visita del lugar, que se desprende de la exposición y del texto²². Lara Almarcegui va a retomar la idea de una documentación que busca precipitar el viaje hacia lugares poco valorados, que se encuentran marcados por el vacío.

Por otra parte, la insistencia de Almarcegui en la autonomía que ofrece el descampado es el de una apasionada de aquel Henry David Thoreau que relata su retiro de dos años y dos meses en el bosque de *Walden*²³. En la obra de Almarcegui encontramos numerosos puntos de conexión con el célebre libro. Algunos serían la idealización de lo «salvaje», la observación atenta del entorno. También estarían el placer por la autoconstrucción y la voluntad del experimentar con la autosuficiencia que Almarcegui ha desarrollado en proyectos como *Construyendo mi volkstuin* [huerta urbana] (Róterdam, 1999-2000) [257], *Tres semanas restaurando una cabaña de jardín* (Falsburgo, 2000) o *La autoconstrucción en Saint-Nazaire* (Saint-Nazaire, 2002).

En sus escritos y declaraciones, la artista reitera su concepción del solar como espacio de libertad: si las utopías tradicionales soñaban con la organización absoluta, para Almarcegui el «buen lugar» se encuentra en la indefinición y en la infinita posibilidad que esta implica.

Las guías surgen como una exhortación a que otras personas disfruten del descampado. En estas publicaciones, el *terrain vague* se presenta como un sitio para la placentera visita: se propone un recorrido por otra ciudad dentro de la ciudad, la urbe de los huecos que nos ofrecen refugios de libertad. Y sin embargo, muchos de los terrenos retratados resultan inaccesibles de manera legal. En la

²² Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic», en Maggie Gilchrist y James Lingwood (eds.), *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, 1993, págs. 74-77, y, también, Careri, *op. cit.*, págs. 156-168.

²³ Henri David Thoreau, *Walden*, Londres, Avenel Books, 1985 [1.^a ed. en inglés, 1854].

poética de Almarcegui subyace la curiosidad humana por aquello que se adivina tras los muros. Late el impulso de entrar donde está prohibido hacerlo. Y la esperanza infantil de encontrar un paraíso cruzando una puerta cualquiera. Aunque la artista salta paredes y verjas, pronto empieza a desarrollar proyectos que posibilitan un acceso legal y colectivo. Comienza a buscar el permiso pertinente para poder pasar al otro lado.

APERTURAS

Aproximadamente a partir del año 2000 Almarcegui inicia una serie de obras que consisten «básicamente en abrir puertas»²⁴. La artista emprende un tipo de trabajo que parte de la negociación como método. El pacto con los propietarios de los solares se convierte en precondition necesaria para el desarrollo de proyectos que no siempre resulta posible concluir:

en Ámsterdam el ayuntamiento no me permitió abrir un descampado, esgrimiendo que la apertura pondría en peligro la salud de la población. En Bruselas logré abrir un descampado durante un día, y quien quiso pudo entrar a un solar del centro que normalmente estaba cerrado con llave [258]. En Alcorcón, Madrid, durante una semana abrí un descampado²⁵, un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno ni coloqué nada en su interior, y en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar²⁶.

Estas acciones suponen un importante paso en la evolución de su autora: ya no se trata solamente de explorar, de colarse por los resquicios y compartir la experiencia. A partir de este momento se produce una reivindicación explícita del suelo. La intención manifiesta de estos trabajos es «cuestionar el uso del espacio público y la propiedad privada»²⁷, siguiendo el «deseo de recuperar un territorio para los

²⁴ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

²⁵ La crítica de arte Elena Vozmediano describe esta última obra de la siguiente manera «Lara Almarcegui acotó hace unos meses una pequeña parcela que quedará como reserva natural, testigo de lo que el solar fue en sus años de abandono. Unos frondosos plátanos y multitud de malas hierbas serán estudiados por un botánico, y el Ayuntamiento se ha comprometido a mantener la acotación al menos un año». Elena Vozmediano, «Testmadrid. El matadero como laboratorio artístico», *El Cultural*, 01/12/2005. Disponible en versión digital: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16013/Testmadrid_el_Matadero_como_laboratorio_artistico [consultado: 10 de febrero 2011]

²⁶ Lara Almarcegui, *Lara Almarcegui: exposición documental: demoliciones, descampados, huertos urbanos*, Centro Párraga, Murcia, 2003, pág. 11.

²⁷ *Ibidem*.



[258] Lara Almarcegui, *To open a wasteland* [«Abrir un descampado»], Bruselas, 2000.

ciudadanos»²⁸. Durante unos días, parcelas previamente cercadas se convierten en sitios accesibles para cualquiera. Esta apertura altera la urbe de forma perceptible:

abrir un descampado quizás sea el cambio mínimo. Desde luego no es rellenarlo ni construirlo, pero sí que hay un cambio real, en la ciudad y en la calle²⁹.

Las intervenciones nos hacen pensar en una escenificación de prácticas de desalambrado. La propia Almarcegui señala que la evolución de sus «aperturas» avanza en esta dirección³⁰: algunos proyectos posteriores buscan eliminar totalmente la barrera. Después de numerosos intentos frustrados, por primera vez en 2009 la artista logra derribar el muro que cercaba una parcela vacía en la ciudad de Burdeos³¹ [259]. Un año después realiza lo propio con un solar de Córdoba, Argentina³².

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

³⁰ Durante nuestra extensa entrevista con la artista, le hablamos de esta forma de interpretar su trabajo. Pese a no haber pensado en ello, se mostró complacida con la metáfora, añadiendo que en sus proyectos más recientes se hace más explícita. *Ibidem*.

³¹ La obra fue realizada en el contexto de *Evento, Bienal de Burdeos*, Burdeos, 2009.

³² Este trabajo tuvo lugar en el marco de *Afuera. Arte en Espacios públicos. Muestra internacional de arte contemporáneo en la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Argentina, 2010.



[259] Lara Almarcegui, *Terrein ouvert Rue Flèche Bordeaux*
[«Terreno abierto, Rue Flèche, Burdeos»], Burdeos, 2009.

Este gesto de borrar el límite que demarca provoca una impactante alteración del paisaje urbano, pues «hace que el terreno forme parte de la calle»³³, creando «una repentina situación de naturaleza, de ruina en la acera»³⁴.

Frente a la acción más leve de abrir la puerta, derrumbar la barrera resulta mucho más radical y es por tanto más difícil de conseguir: estos trabajos solamente han podido concluirse en dos ocasiones. Ideológicamente, nos encontramos con una obra mucho más fuerte, en la que el *arte* se convierte en una herramienta de *desalambrado* que permite acabar con los límites materiales impuestos por la propiedad del suelo³⁵. Lara Almarcegui declara su convencimiento de que «un acto pequeño, pero a escala 1:1, a escala real, puede ser significativo»³⁶.

Sin embargo, conviene recordar que estas alteraciones ciudadanas pactadas, de carácter excepcional, y dentro del medio artístico, constituyen un *desalambrado* de carácter simbólico.

³³ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Mats Stjerstedt, «A Conversation between Lara Almarcegui and Mats Stjerstedt», *Index-The Swedish Contemporary Art Foundation*, septiembre de 2003. Disponible en: <http://www.indexfoundation.se/scripts/Page.asp?id=348> [consultado: 17/01/2011].

Las aperturas de la artista son acciones poéticas, esbozos de una posibilidad. La repentina desaparición de la valla que cerca la tierra evoca el resultado de una hipotética acción vandálica, revolucionaria o reformista. En estas intervenciones se configura el boceto apenas sugerido de una ciudad sin muros.

SALVACIONES

*Sucedió como consecuencia del desarrollo de mi trabajo: primero quise conocer en profundidad un lugar específico; para hacerlo, tuve que encontrar distintas maneras de investigarlo y llegar a conocerlo mejor, lo cual frecuentemente me exigía pasar el mayor tiempo posible en ese lugar. Y la consecuencia lógica de estar mucho en un lugar es reclamarlo u okuparlo*³⁷.

En 2003 Lara Almarcegui recibe el encargo de hacer una obra permanente para el puerto de Róterdam. La artista decide que su propuesta consista en mantener sin urbanizar un terreno durante al menos quince años. El proyecto, sobriamente, se titula *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018* [«Un descampado en el puerto de Róterdam 2003-2018»]. Su autora lo describe como «un experimento consistente en dejar un lugar sin definir para que, así, todo en él ocurra por azar, y no correspondiendo a un plan determinado»³⁸ [260, 261].

En los años siguientes, logra preservar otros solares, durante lapsos de tiempo que varían. Algunos ejemplos son los de Genk (2004-2014) [262, 263], Matadero de Arganzuela (2005-2006) [264] o Ribera del Ebro (2008).

Los terrenos son elegidos por su singularidad y belleza, y muchos de ellos se sitúan próximos al agua. La intervención de Almarcegui hace que perduren: el *terrain vague*, generalmente condenado a una desaparición rápida, es artificialmente protegido de la especulación inmobiliaria. Aparece la idea de alterar la temporalidad de un espacio, convirtiendo en duradero lo que suele ser efímero.

En la mayoría de los casos los terrenos preservados pertenecen a la administración pública o, en ocasiones, a fábricas de gran tamaño. La negociación continúa siendo el paso previo a la realización de unos proyectos en los que la propiedad se mantiene, alterándose solo la (no) utilización de las parcelas. Estas son cedidas en préstamo, como en un extraño alquiler en el que la tierra permanece intencionalmente improductiva durante períodos que van de uno a quince años. La artista dice no aspirar a la compra del suelo, pues afirma valorar más el uso que la posesión. Quizás por eso no plantea cambiar la tierra de dueño, sino solo «protegerla» de ser

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Lara Almarcegui, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados», *Boletín CF+S*, 38/39, marzo de 2006, en <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html> [consultado: 23/02/2011].



[260] Lara Almarcegui, *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018*
 [«Un descampado en el puerto de Róterdam 2003-2018»], Róterdam, 2003-2018.



[261] Lara Almarcegui, *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018*,
 señalización explicando el proyecto, Róterdam.



[262] Lara Almarcegui, *A Wasteland, Genk (2004-2014)*
[«Un descampado, Genk (2004-2014)»], Genk, 2004-2014.



[263] Lara Almarcegui, *A Wasteland, Genk (2004-2014)*, Genk, 2004-2014.



[264] Lara Almarcegui, *Descampado en Matadero de Arganzuela* (2005-2006),
Matadero de Arganzuela, Madrid, 2005-2006.

edificada. El arte se configura como un artificio para preservar el abandono y hacer avanzar la ruina. La naturaleza, aliada con el tiempo, se encarga de crear la obra.

Almarcegui no concibe estos lugares vacíos con un fin social, sino que los entiende como espacios cuya existencia misma resulta primordial, al margen de cualquier utilidad posible. Aunque permanecen abiertos, el grado de accesibilidad de los solares varía según las peculiaridades de cada uno.

En el caso de Róterdam, el «descampado salvado» se sitúa detrás de un edificio, lo cual hace que para llegar hasta él sea necesario llamar a un timbre. Por esta razón, es utilizado fundamentalmente por los empleados que trabajan en el inmueble. Muy diferente es la situación de la zona de exuberante vegetación que Almarcegui preserva en Genk. Entrar es tan sencillo que, para quien no la conozca, la dimensión «artística» pasa totalmente inadvertida frente a lo espectacular de la naturaleza. Los paseantes se encuentran con «una magnífica chopera con praderas y restos de huertas y cabañas abandonadas, árboles frutales e incluso un pequeño arroyo con un puente, canales y terrenos empantanados»³⁹. El espacio,

³⁹ Almarcegui, 2006, *op. cit.*

sin vallar, está rodeado por un carril para bicicletas que a menudo recorren los excursionistas.

En este tipo de obras tan solo la presencia de discretos carteles indica un supuesto carácter «artístico» del territorio. En ellos se desarrolla una forma de *intervención camuflada*: la artista selecciona lugares que ya existían, y no altera en nada su aspecto. El público suele consistir en *paseantes*, que disfrutan del entorno de manera casual, sin tener conciencia de la condición «artística». Las huellas del arte se disuelven cuando este se ocupa de conservar en vez de tratar de generar objetos nuevos. Pero esta preservación artificial permite que se generen lugares que, sin ella, no habrían podido desarrollarse: jardines secretos, jardines salvajes, como el que se encuentra en Genk⁴⁰.

UN TERRENO EN TAIPEÍ

Este proyecto implica la conservación, durante un período de tiempo lo más largo posible, de un terreno vacío. A través de este acto de protección, dicho espacio premanecerá inalterado, ajeno a todo tipo de diseño, de tal modo que, en vez de estar determinado por la planificación urbana, sus únicos desarrollos y cambios dependerán del azar. De este modo, la naturaleza seguirá un curso determinado solamente por el uso espontáneo que sea dado al lugar, por el viento, la lluvia, la luz solar, la vegetación, las dinámicas del río y el entorno inmediato. // Es importante mantener terrenos de «no diseño», porque uno solamente puede sentirse libre en la tierra que ha sido olvidada por los planificadores urbanos. En unos años, cuando los terrenos de alrededor se hayan urbanizado más, esta zona va a ser la única vacía⁴¹.

Un lugar salvado especialmente poético es la pequeña isla preservada en Taipéi, que en su condición de solar flotante muestra resonancias de la más pura tradición utópica: como en un juego de matrioskas, esta ínsula fluvial se sitúa a su vez dentro de la isla de Taiwán. El proyecto de *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018* [«Un terreno vacío en el río Danshui, Taipéi 2008-2018»] en un primer momento garantiza que este espacio, que nunca ha sido urbanizado, continúe vacío durante al menos diez años más. Posteriores negociaciones logran

⁴⁰ Lara Almarcegui desarrolla más explícitamente la idea del jardín secreto con su proyecto *International Garden Festival 2004*, que fue presentado en la Bienal de Liverpool de 2004. En este vídeo documentaba las parcelas abandonadas del Festival Internacional de Jardinería de 1984. Véase <http://liverpoolbiennial.adatabase.org/index.php/objectui/type,vra.vrawork/id,18091> [consulta: 12/03/2011].

⁴¹ Traducción propia. Lara Almarcegui, *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018*, Taipéi, Taipei Biennale, 2008, s/p.



[265] Lara Almarcegui, *An empty terrain in the Danshui river Taipei 2008-2018*
 [«Un terreno vacío en el río Danshui, Taipéi, 2008-2018»], Taipéi, 2008-2018.

que esta situación de excepción se prolongue de manera indefinida, es decir, con la vaguedad de un «para siempre».

Generado por la acumulación de deposiciones del río Danshui, este descampado acuático tiene un tamaño de casi tres hectáreas, sujetas a la variación diaria de las mareas y al cambio estacional de las lluvias. El contorno del territorio es por ello cambiante, difícil de cartografiar. Sus peculiaridades geográficas y las características de su ecosistema son descritas en una pequeña guía, que se edita con ocasión de la Bienal⁴². Sin embargo, más allá de un estudio «objetivo», Almarcegui considera que el principal interés del islote estriba en «su potencial evocador»⁴³.

Fotografías tomadas por la artista nos muestran un paisaje sugestivo, propicio a la contemplación soñadora⁴⁴. En algunas, el disparador de la cámara se sitúa en

⁴² *Ibidem*. En este pequeño libro se describe la geografía física del terreno y se analiza su ecosistema. En la isla conviven plantas que resisten las inundaciones y arbustos que crecen en las zonas más secas. En este entorno habitan numerosos insectos, pájaros y animales resistentes como ratas o serpientes.

⁴³ *Ibidem*, s/p.

⁴⁴ Diversas imágenes de la isla fueron proyectadas como diapositivas en la sala de exposiciones de la Bienal de Taipéi de 2008. Junto a las proyecciones, se situaba una mesa de madera con ejemplares gratuitos de la guía a la isla.



[266] Lara Almarcegui, *An empty terrain in the Danshui river Taipei 2008-2018*,
Taipéi, 2008-2018.

un lugar desde donde la isla adopta la forma de una suerte de flecha algo torcida [265]. Su vértice más lejano apunta al agua y, más allá, hacia la lejana ciudad de la orilla. En estas imágenes el pequeño terreno parece un ente navegador a punto de desembarcar, avanzando quizás hacia el horizonte de los rascacielos.

Al decidir la protección de este espacio, Almarcegui lo convierte en un lugar ajeno al progreso humano, donde reinan los ritmos naturales, pese a que alrededor se sitúen las aceleradas cadencias urbanas [266]. La isla física se hace isla metafórica, territorio a-islado, extraño a la ciudad en la que se inserta. Con el paso de los años, entre la previsible edificación del resto de la zona, desde las dos orillas del río podrá contemplarse, flotando, una pequeña franja de verde. Almarcegui entonces habrá creado una *veduta* para aquellos que en Taipéi caminen junto al agua. Estos disfrutarán de la paradoja visual de un peculiar parque flotante en medio de una metrópoli.

En este tipo de obras, el sentido ecologista resulta especialmente explícito. En ellas se otorga un importante papel a la naturaleza, creando una suerte de reserva natural ciudadana, de malas hierbas y alimañas. Frente a la frecuente protección de especies en peligro de extinción que llevan a cabo diversas asociaciones, Lara Almarcegui hace lo propio con aquellos lugares que corren el riesgo de desaparecer. Su labor es la de protección de ecosistemas urbanos amenazados, en cuya naturaleza híbrida se mezclan los restos de la ciudad con las incipientes fauna y flora. La reiteración del mismo tipo de proyectos se justifica en este sentido: «los trabajos sobre descampados, sea preservarlos, sea abrirlos, sea escribir sobre ellos,

[267] Lara Almarcegui,
*An empty terrain in the
 Danshui river Taipei
 2008-2018*, Taipéi,
 2008-2018. Guías y
 proyección de
 diapositivas en la Taipei
 Bienale, 2008.



me parece que siempre están bien. Cuando veo cuánta construcción hay alrededor cada vez me hacen más falta»⁴⁵.

La guía que Almarcegui redacta [267, 268] contiene, de nuevo, una descripción cuidadosa de las peculiaridades del lugar. Como los demás terrenos vacíos que Almarcegui preserva, la intervención de Danshui contiene una gran afirmación asertiva: el *terrain vague*, que interesa a la artista «más que ningún discurso»⁴⁶, es un lugar valioso para la ciudad. Un espacio que debe mantenerse tal cual es, permitiendo que desarrolle sus propias dinámicas.

⁴⁵ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

⁴⁶ Javier Hontoria, «Lara Almarcegui, «los objetos no me interesan, me obsesionan los lugares», *El Cultural*, 17 de abril de 2008. Disponible en: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22949 [consultado: 03/05/2011].



地點

計畫選定地為淡水河中的一座沙洲島，該島位於忠孝橋東北側，面積近三公頃。小島深受河流的自然力量影響，面積大小會隨漲潮退潮而改變。該島無法從忠孝橋直接抵達，但可由台北市與三重市河畔一窺其貌。

利用

這座荒島的重要意義在於喚起眾人關注，若想登臨島上，目前仍是困難重重，所以該島幾乎無法進行任何開發計畫，但也因此得以免遭破壞，保存其自然原貌。長久以來，這座荒島不受人為干擾，各種自然作用的軌跡，諸如腐化、轉變、能趨疲(entropy)等自然作用及因此而形成的荒野，在此清晰可辨。其實所有的地區及建築都受自然作用影響，只是在都市中，除了這座荒島以外，大自然的作用往往隱而不顯，難以觀察。

LOCATION

The terrain is a dune island in the Danshui River, located to the north-east of the Zhongxiao Bridge. With a surface of almost three hectares, the island is very affected by the natural dynamics of the river and it changes in size daily with the tides. The island cannot be reached by the Zhongxiao Bridge, but it can be seen from the river promenades in Taipei and Sanchong city.

USES

The main interest in this wasteland is its evocative potential. So far, the difficulty in accessing the island has made it almost impossible to exploit: and so it remains as totally unspoiled natural land. Having been left untouched, it is a wasteland where natural processes of decay, transition, entropy and the resulting wilderness – which affect all places and buildings but remain mostly hidden in the rest of the city – can be observed.



[268] Lara Almarcegui, *An empty terrain in the Danshui river Taipei 2008-2018* [«Un terreno vacío en el río Danshui, Taipéi, 2008-2018»].

URBE GRUYER

Lara Almarcegui realiza una peculiar reinterpretación de la idea del jardín secreto, aportando una síntesis bastarda entre naturaleza y ciudad en un elogio del hueco que reivindica la existencia de lugares libres de planificación urbana. Según Ignasi de Solà-Morales, «[l]a presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora, el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*»⁴⁷.

De Solà Morales es uno de los principales defensores de la especificidad del descampado. En diversos textos, reivindica la necesidad de mantener sus cualida-

⁴⁷ De Solà-Morales, 1995, *op. cit.*

des de vacío y ausencia, sin tratar de insertar los solares dentro de la planificación general de una ciudad basada en lo productivo⁴⁸. Acorde con esta concepción se encuentra el trabajo de Lara Almarcegui.

Para ella el nivel más básico de su obra se encuentra en la oposición a un urbanismo del control y el consumo. A la noción de que «arquitectos que luego son constructores, urbanistas y, por supuesto, políticos crean contenedores, y los habitantes de la ciudad los rellenos con cosas que nos compramos»⁴⁹.

A lo largo de su evolución, el trabajo va haciéndose más radical, yendo desde la labor de documentación de las guías hasta la intervención *real* de las aperturas y salvaciones. Más allá de su sentido crítico, este corpus de obras destaca por su carácter propositivo.

Abrir temporalmente un descampado al público escenifica una pequeña conquista, expandiendo por un momento el espacio público. Los descampados «preservados» crean reservas de naturaleza bastarda, suerte de parques indómitos, garantizando que perdure el vacío indeterminado dentro de la ciudad. Ambas prácticas contienen una implícita propuesta urbana. De su conjunción se destilaría algo que podemos llamar «anurbanismo», parafraseando la definición de Gordon Matta-Clark, de la «anarquitectura» como el espacio entre los edificios⁵⁰: el «anurbanismo» de la artista española se ocuparía de la tierra vacía. Para tratar de comprender mejor su proposición, podemos llevar los proyectos de Almarcegui a una ficticia gran escala.

Si se multiplicase la presencia de los descampados abiertos y perdurables, se consolidaría la «ciudad gruyer», cuya densidad quedaría rasgada por una profusión de huecos protegidos. Estos pasarían a cumplir un papel activo en la metrópoli, configurando lo que según la concepción de Almarcegui serían islas de libertad. En conjunto, estos solares «liberados» constituirían una especie de fragmentaria tierra común, no necesariamente para el aprovechamiento, tal y como se entendió durante siglos el *commons* en Europa: este sería, en cambio, un territorio para la naturaleza salvaje y la utilización humana no reglada. Un conjunto de lugares donde los ciudadanos podrían refugiarse de la urbe capitalista.

En esta propuesta de zonas no reguladas percibimos una cierta herencia del pensamiento anárquico. Almarcegui considera lógico que la tierra sea de propiedad colectiva. Sin ser militante, simpatiza con algunas prácticas vinculadas al anarquismo, corriente con la que se identifica fundamentalmente a través de la

⁴⁸ De Solà-Morales, 1996, *op. cit.*

⁴⁹ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

⁵⁰ En 1974 Gordon Matta Clark forma el grupo Anarchitecture, El interés de Matta-Clark por los «vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados» ya se hace patente en una entrevista que mantiene con Liza Bear (*Avalanche*, diciembre de 1974, pág. 34). Citado en David Moriente, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 36.

figura precursora y heterodoxa de Henry David Thoreau. Cuando habla sobre el uso ideal de los descampados, la artista se refiere al disfrute común, pues para ella el *terrain vague* debería ser accesible al uso de quien quiera entrar en él:

Pueden ser los vecinos, puede ser el visitante, el turista que está agobiado de tanto monumento y se quiere fumar un cigarro tranquilo... Puede ser la loca que da de comer a los gatos, alguien que quiera volar una cometa... En fin [allí podría realizarse] toda la actividad que no tiene espacio en el resto de la ciudad⁵¹.

En su obra, el descampado invierte su sentido originario. Terrenos que generalmente surgen como espacios residuales en los procesos de especulación inmobiliaria se convierten en un freno y en una alternativa a estos mismos procesos. Abrir (o eliminar) las verjas que impiden el uso del descampado suspende por un momento la infranqueable división entre el espacio público y las zonas cercadas. Proteger algunos solares permitiendo su desarrollo ofrece un paréntesis espacial en la oposición binaria entre la planificación absoluta del asfalto y la aparente indeterminación de la naturaleza salvaje. Así, las intervenciones de la artista resuelven simbólicamente las contradicciones urbanas que han generado el propio hueco urbano, y borran temporalmente conflictos que parecen irresolubles.

Los descampados intervenidos por Almarcegui pretenden ser un refugio. Una tierra de promisión dispersa, frente a aquella ciudad de especuladores que no nos pertenece. La creadora no parece tener en cuenta la marginalidad y la delincuencia que podrían instalarse en sus terrenos francos. Su obra busca garantizar que entre empresas, comercios y viviendas se sitúe el *terrain vague*. Una tierra de nadie que es terreno de todos: zona abierta a los ciudadanos libres y a la naturaleza sin domesticar.

⁵¹ Entrevista personal con la autora, 15/02/2011.

EPÍLOGO

CAPÍTULO XI

La desobediencia como forma urbana: la Acampadasol en Madrid

*No nos vamos*¹ [269]

Todos los días a todas horas en la puerta del sol hay una plaza

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z
*un nuevo abecedario para una nueva fiesta*²

Este último capítulo de la Tesis Doctoral retorna a la cuestión de la creatividad activista. Aquí se analizan las dimensiones estéticas y urbanas de la Acampadasol, que en mayo del 2011 ocupa el centro de la ciudad de Madrid, y pasa a ser el primer ejemplo occidental de toda una oleada de asentamientos disidentes.

Tras examinar el contexto en el que se produce el fenómeno del asentamiento disidente, se pasa a observar su proceso de construcción durante la tercera semana de mayo. A continuación el texto analiza algunos principios a través de los cuales funciona el campamento, poniéndolos en relación con las características estéticas del lugar. Por último, se aborda el desmantelamiento de la Acampada, coincidente con la expansión del modelo por todo el mundo, y con un renovado interés del mundo del arte por el activismo.

El presente capítulo recoge numerosos temas que han sido esbozados a lo largo de la Tesis Doctoral. De nuevo se retoman los asuntos ligados a la contracultura y a las estéticas de protesta, al sueño utópico y la práctica desobediente. Se

¹ Lema, mayo de 2011.

² María Salgado, 17 de mayo de 2011. Disponible en: <http://globorapido.blogspot.com.es/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=50> [consultado: 27/01/2013].



[269] Uno de los lemas del estallido argentino de 2001 declaraba que «no se va, el pueblo no se va». Este cartel en la Acampadasol de Madrid retoma la idea como una negativa a abandonar el espacio público. Fotografía de Marco Godoy/Archivo 15M, Madrid, mayo-junio de 2011.

plantean asimismo las relaciones que hay entre la ideología y la praxis política de un asentamiento y sus características estéticas. Las cuestiones aquí planteadas suscitan una reflexión sobre la política prefigurativa, la organización comunitaria, la creatividad no especializada, la estética precaria y la ocupación del espacio público. Cerrando el estudio doctoral, se regresa a un lugar donde, al igual que en Claremont Road, retorna la utopía como política.

LA CUESTIÓN DE LA VIVIENDA

*No vas a tener casa en la puta vida*³

Como en otros lugares, en el Estado español los distintos grupos continúan desarrollándose después de 2004, tras el movimiento contra la Guerra de Irak.

³ Lema del movimiento por una vivienda digna V de Vivienda.

El 11 de marzo de ese año, en Madrid se produce un terrible atentado de terrorismo islámico relacionado con la participación española en el conflicto armado. Aun cuando diversos medios revelan la autoría islámica, el gobierno del Partido Popular (PP) continúa culpando al grupo terrorista ETA, para que la tragedia no les afecte en las cercanas elecciones: la noche del 13 de marzo, una multitud sale a la calle de manera espontánea, autoconvocándose a través de teléfonos móviles, y concentrándose ante las sedes del PP⁴. Al día siguiente la población va a efectuar un voto destituyente, cambiando la presidencia del partido que había decidido participar en el conflicto bélico por una gestión del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), el otro grupo mayoritario.

Entre tanto, como en una red subterránea, los espacios okupados continúan su propia evolución. En Madrid, entre 2007 y 2008, el movimiento okupa se recupera tras una época de cierta crisis⁵: comienzan a surgir diferentes proyectos de centros sociales autogestionados, donde edificios abandonados se transforman en lugares para conciertos, talleres y reuniones de una contracultura politizada. Muchos de los inmuebles pertenecen a empresarios implicados en tramas de corrupción urbanística que son cada vez más abundantes⁶. Estos enclaves se revisten de un sentido particular en un país donde la especulación inmobiliaria dificulta enormemente el acceso a la vivienda de gran parte de la población.

Durante la década de 2000 un movimiento por una vivienda digna ha venido realizando diversas acciones. A partir del 14 de mayo de 2006 comienzan a celebrarse grandes sentadas, en una convocatoria cuyo nombre, V de Vivienda, es una referencia lúdica a *V de Vendetta*, cómic de Alan Moore que ha inspirado una película homónima en 2005. Algunos activistas han diseñado su imagen enfrentándose a la dificultad de «representar algo cuya identidad está en la no-representación»⁷. Unas letras negras sobre fondo amarillo esbozan los lemas. La tipografía y el estilo directo van a pasar a Juventud Sin Futuro, un grupo de presión que surge a partir del encuentro de diferentes colectivos estudiantiles de Madrid en abril de 2011⁸. Ese mis-

⁴ El 13 de marzo de 2004 se conoce como «la noche de los teléfonos móviles», en la que los mensajes de texto se propagaron con un «pásalo».

⁵ Véase Miguel Ángel Martínez, «El Movimiento de Okupaciones: Contracultura Urbana y Dinámicas Alter-Globalización», *Revista de Estudios de Juventud*, 76, marzo de 2007, págs. 225-243.

⁶ Normalmente, la «ética» okupa consiste en tomar edificios que llevan mucho tiempo sin ser utilizados. En España, la profusión de escándalos inmobiliarios hace que abunde una alternativa igualmente «moral».

⁷ Algunas de estas personas posteriormente formarán parte de Enmedio Colectivo, que surge a partir de algunos participantes en Las Agencias. Enmedio continúa estando muy activo, diseñando campañas como los «escraches» de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca. Véase <http://www.enmedio.info> [consultado: 05/07/2013].

⁸ Poco después, una imagen similar será utilizada en Occupy Wall Street, a través del diseño del grupo activista Not An Alternative [«No es una Alternativa»], fuertemente vinculado a Enmedio.

convoca protestas por todo el Estado. Aunque según la policía 20.000 personas toman la calle ese día, en las cifras de DRY hay 30.000 más⁹ [270].

Por la noche, después de los habituales disturbios, un grupo de entre treinta y cincuenta personas decide dormir en la Puerta del Sol, donde la manifestación madrileña ha concluido y en principio debía dispersarse¹⁰. Pronto va a comenzar a instalarse allí un complejo campamento que las redes sociales van a bautizar como Acampadasol.

Esta forma reivindicativa parte de los repertorios heredados¹¹: a nivel local, un precedente importante es el llamado «Campamento de la Esperanza», un impresionante asentamiento reivindicativo que los trabajadores de la extinta compañía de Sintel instalan en el céntrico paseo de la Castellana, en el Madrid del 2001¹². Sin embargo, en 2011 la idea de tomar la plaza central de una urbe e instalarse allí está directamente inspirada en la serie de revoluciones encadenadas que acaban de estallar en el mundo árabe. En especial, la Plaza Tahrir de El Cairo se ha convertido en un icono: sus tiendas de campaña enlazan con un elemento edificatorio típico del desierto, que ahora sirve para estructurar la disidencia urbana [271].

La periodista Olga Rodríguez, que ha cubierto el levantamiento egipcio para un medio de información alternativo, habla de cómo «se copió un modelo de protesta que era la acampada y la toma de una plaza»¹³. En Madrid, la noche del

⁹ Apoyan la cita centenares de blogs y organizaciones de orientación antiglobalizadora y anti-capitalista, no ligadas a partidos políticos o sindicatos: entre ellas destacan algunos colectivos relacionados con el movimiento de movimientos, como ATTAC, grupos en defensa de la libertad en internet como Anonymous o No Les Votes u organizaciones con origen en el entramado universitario, como Juventud Sin Futuro.

¹⁰ El lugar, de gran importancia simbólica, ha sido escenario de los levantamientos del 2 de mayo de 1808, pintados por Goya, y de la proclamación de la Segunda República española.

¹¹ A lo largo del libro aparecen algunos otros casos en Greenham Common y en las acampadas del movimiento anticarreteras, en calidad de experimento comunitario activista prolongado en el tiempo. Para un estudio de esta estrategia, véase Anna Feigenbaum, Fabian Frenzel y Patrick McCurdy, *Protest Camps*, Londres, Zed Books, 2013. Los ejemplos podrían ser muy numerosos. En 2006, en México, el candidato presidencial Manuel López Obrador convoca campamentos de «desobediencia civil» para pedir un recuento de votos. Véase «Ciudad de México, paralizada por los campamentos», *El Mundo*, 1 de agosto de 2006. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/07/31/internacional/1154365213.html> [consultado: 02/08/2013].

¹² Sintel era una compañía de montaje de sistemas de telefonía que formaba parte de Telefónica. En 1996, durante la privatización del sector público, fue vendida a la empresa Mas Tec. El paulatino deterioro desemboca en la suspensión de actividad en el año 2000, y en un Expediente de Regulación de Empleo que afecta a novecientos empleados. En protesta, erigen un campamento que dura casi seis meses, y donde ellos mismos llegan a construir duchas y a instalar microondas en plena calle.

¹³ Olga Rodríguez informa acerca de la revolución egipcia para el medio de comunicación alternativo *Periodismo Humano*, que adquiere una gran relevancia durante mayo de 2011, pues es el que más extensamente cubre lo que ocurre en la Puerta del Sol. Olga Rodríguez, *Conversaciones*



[271] Campamento en la Plaza de Tahrir, El Cairo, 9 de febrero de 2011.

15 de mayo se llama por teléfono a Rodríguez para preguntar cómo se había hecho para pasar las noches en Tahrir¹⁴. Allí, lo primero fue conseguir alimentos y abrigo. En España el pequeño grupo de personas pide comida en los establecimientos cercanos y busca cartones, sacos y mantas para dormir: todavía hace frío.

PROCESOS CONSTRUCTIVOS

*La plaza, mi casa*¹⁵.

La noche del día 15 transcurre en asamblea, a la luz de farolas y dispositivos electrónicos¹⁶. Siguiendo la organización por grupos de trabajo y comisiones propia de los centros sociales okupados, se forman cinco comisiones: Infraestructu-

15m.cc. Disponible en: <http://madrid.15m.cc/2012/01/conversaciones-15mcc-olga-rodriguez.html> [consultado: 04/08/2012]. Rodríguez es autora del libro *Yo muero hoy. Las revueltas en el mundo árabe*, Barcelona, Debate, 2012.

¹⁴ Rodríguez, *Conversaciones 15mcc*, *ibidem*.

¹⁵ Pancarta en la Puerta del Sol, mayo de 2011.

¹⁶ La primera noche de asamblea está grabada íntegramente por Kamen Nedev. Este artista y gestor cultural registra los sonidos del movimiento social en sistema binaural. Sus grabaciones resultan accesibles en http://soundcloud.com/acoustic_mirror [consultado: 03/08/2012].

ras, Alimentación, Limpieza, Extensión y Comunicación¹⁷. Esta última abre una cuenta de Twitter, crea una dirección de correo electrónico e inicia un blog¹⁸.

La construcción comienza de madrugada: mientras se celebra la primera asamblea, un grupo de unos siete punkis levanta por su cuenta una especie de jaima¹⁹. Usan cuatro contenedores, andamiaje y lona de obra, aislando el interior con cartones. Este elemento no consensuado es la primera estructura que se sitúa en una plaza donde por ley está prohibido acampar.

Al día siguiente aparece una caseta de jardín azul con una pequeña ventana de plástico en sus paredes de tela: parece ser que viene del Patio Maravillas, un centro social okupado no muy lejos de la Puerta del Sol²⁰. Esta se dispone junto a la jaima punki: ambas se sitúan en la zona cercana a la estatua del Oso y el Madroño²¹, en el lado este de la plaza. En el interior de la caseta se colocan mesas. Entran los *hackers*, conectan sus ordenadores y en menos de cuarenta y cinco minutos se dispone de internet gratuito en la zona. El *hashtag* #spanishrevolution se convierte en *trending topic* en la red social Twitter.

La caseta azul ocasiona el primer conflicto con la policía, que exige su retirada. En la plaza esperan a reunirse en asamblea para dar una respuesta. Nacho Miranda, poeta que acampa desde la primera noche, cuenta que en esos momentos notan la búsqueda de «líderes» por parte de la prensa y relata cómo toman toda una serie de decisiones de forma intuitiva.

La gente ha sido convocada para una asamblea a las ocho de la tarde, pero transcurre una hora con los preparativos. Cuando llegan más de mil personas, llenando por primera vez la plaza, algunos activistas procedentes del Patio Maravillas quieren arengar a las masas. Sin embargo, al final se mantiene la convocatoria de asamblea. Como la cantidad de gente hace que esta sea inoperativa, conscientemente, se decide hacer «una asamblea *simbólica*». Los que han pasado esa

¹⁷ En el grupo que se queda a dormir la primera noche hay varias personas que forman parte del entramado de centros sociales okupados. Véase Miguel Ángel Martínez y Ángela García, «Ocupar las plazas, liberar los edificios», *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 2012. Disponible en: http://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/15m_MARTINEZ-GARCIA_v5.pdf [consultado: 02/04/2014].

¹⁸ El blog original contiene testimonios de los primeros días y noches: <http://concentracionssol-madrid.blogspot.com/> [consultado: 20/05/2013]. El 17 de mayo la web va a cambiarse a la dirección <http://tomalaplaza.net>

¹⁹ Nacho Miranda, entrevista personal con la autora, 25/01/2012.

²⁰ Los centros sociales van a contribuir a la logística de la Acampada. Además del Patio Maravillas (okupado en su segundo enclave desde 2010), quizás destacan especialmente Casablanca (okupado desde 2010) o Tabacalera (un centro social que se desarrolla desde 2009 en un espacio cedido por el Ministerio de Cultura).

²¹ Esta estatua, símbolo de Madrid y obra del escultor Navarro Santafé, fue inaugurada en 1967 por el entonces alcalde Arias Navarro, durante la dictadura franquista. En 1994 el alcalde del PP Álvarez del Manzano inaugura la estatua ecuestre dedicada a Carlos III.



[272] Suelo de la Puerta del Sol de Madrid alfombrado con cartones, 17 de mayo de 2011.
Fotografía de Santiago Ochoa Marcos, Foto Spanish Revolution.

noche en la plaza están agachados bajo las rejas de la estatua ecuestre de Carlos III y comienzan a hablar sin salir de ahí. Así, se oye la voz, pero no se ve ningún rostro concreto. Se hacen solo dos preguntas para ver cómo reaccionan aquellos que han acudido al lugar: «¿Nos quedamos esta noche?» y «¿nos quedamos después de las elecciones?»²². Vítores responden a ambas cuestiones. Después, unas doscientas cincuenta personas se quedan a dormir. El desalojo policial tiene lugar por la noche: las autoridades retiran la jaima y la caseta, dejando el espacio en tábula rasa.

Libre de elementos constructivos amanece la plaza el día 17 de mayo. El desalojo ha producido un efecto de llamada: durante esta jornada el evento se hace multitudinario y al anochecer la Puerta del Sol continúa repleta. Es en este contexto de empoderamiento cuando se sientan las primeras bases del campamento propiamente dicho.

Pequeños grupos se dedican a hacer hueco entre la gente. Barren el suelo con cartones y luego los pegan al pavimento, creando una suerte de gran alfombra [272] que se interrumpe para formar pasillos. También comienzan a atarse cuerdas a las farolas y a la estatua ecuestre: de esa estructura ligera se cuelgan las lonas de obra que van a configurar una cubierta de tela [273].

La Junta Electoral declara ilegal la concentración en la plaza el día 18²³. Durante esa jornada aparece una carpa bajo la que se refugia la enorme afluencia de

²² Este relato proviene de las palabras de Nacho Miranda. Entrevista personal con la autora, 25/01/2012.

²³ En España no está permitido realizar manifestaciones políticas en los días anteriores a las elecciones. Véase F. Javier Barroso, «La Junta Electoral de Madrid prohíbe la concentración en la Puerta del Sol», *El País*, 18 de mayo de 2011. Disponible en: http://politica.elpais.com/politica/2011/05/16/actualidad/1305579962_497160.html [consultado: 18/05/2011].



[273] Puerta del Sol, Madrid, 17 de mayo de 2011. Imagen de Cristina E. Lozano.
Foto Spanish Revolution.

personas que acuden desafiando la prohibición. Por la noche llueve. El agua hace necesario renovar totalmente los materiales del campamento, y se crean estructuras más sólidas²⁴. El día 19 los activistas deciden permanecer acampados después de los comicios, que tienen lugar en tan solo tres días. El 21 se planta un huerto en el trozo de tierra que rodea las dos fuentes de la Puerta del Sol. «La plaza echa raíces», se lee en un pequeño cartel que metafóricamente expresa una voluntad de permanencia.

²⁴ Juanlu Sánchez, entrevista personal con la autora, 26/01/2012. Sánchez es uno de los periodistas que más ha escrito sobre la Acampada, informando desde *Periodismo Humano*.



[274] Autoconstrucción en la Acampadasol, Madrid, 19 de mayo de 2011.
Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.

ARQUITECTURA DiY

*Esta forma de toma, esta toma de forma*²⁵.

En la Acampadasol, la Comisión de Infraestructuras no quiere constituirse como un grupo de especialistas. Más bien pretende dedicarse al reparto de los materiales que llegan, para que la gente realice sus propias casetas siguiendo el espíritu del «hazlo tú mismo» [274]. La autoconstrucción activa diferentes saberes prácticos de los participantes en cuanto a electricidad o bricolaje, y resulta fundamental la experiencia de aquellos que se relacionan con el entorno okupa.

Aquí los materiales provienen de la reutilización y tienden a ser humildes. Los muebles encontrados se desmontan, y sus fragmentos se utilizan para construir otras estructuras. La profusión del cartón tiene que ver con el carácter céntrico de la plaza: las grandes superficies comerciales de la zona generan un tipo peculiar de basura, en gran medida compuesta por restos de embalaje. En la Acampadasol, el cartón sirve como elemento constructivo, como aislante y como soporte de pancartas. Le presta al lugar un tono ocre que dialoga con el azul y el blanco de las lonas en lo alto, que

²⁵ María Salgado, entrevista en *Los viernes al Sol*, 10 de febrero de 2012, Universidad de Alicante. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=73rE-Nw8gSs> [consultado: 17/07/2013].



[275, 276] Montaje fotográfico del colectivo Zuloark recopilando distintos pilares de la Acampadasol. Madrid, mayo de 2011.

están atadas con cuerdas a las farolas o sostenidas por pilares autofabricados. El grupo arquitectónico Zuloark elogia estos soportes que, hechos a partir del ensamblaje de maderas, palos de fregona o incluso váteres, presentan soluciones constructivas enormemente imaginativas [275, 276]. Zuloark destaca la «fabricación de una misma tipología constructiva en un mismo contexto de múltiples formas diferentes, adaptando cada uno de los detalles a la capacidad de obtener el material preciso», señalando cómo los pilares cumplen una «doble y triple función, permitiendo que se conviertan en soportes de información, papeleras o espacios de descanso»²⁶.

²⁶ Zuloark, «IC Sol. Los pilares de la #spanishrevolution», Madrid, 16 de junio de 2011. Disponible en: <http://minipost.zuloark.es/post/6582491440/pilares-spanish-revolution> [consultado: 25/08/2011].



[277] Cubierta de lonas en la Acampadasol, Madrid, 20 de mayo de 2011.
Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.

Atadas a los elementos verticales como velas a un mástil, las lonas azules de los toldos dan una cierta imagen marítima a una ciudad sin playa: ondeando al viento, en algunos momentos pueden evocar los movimientos del agua [277]. Debajo se crea una atmósfera de total alteridad, en un ambiente que en España recuerda a los zocos del pasado hispanomusulmán. En la zona de las tiendas de campaña aparecen sábanas hogareñas que crean resonancias de intimidad en el espacio público.

LA «CIUDAD DE SOL»

La autoconstrucción en la plaza se corresponde con un sistema de autogobierno asambleario en el que el trabajo es voluntario. Aunque la plaza se ha tomado como *protesta* por un sistema corrupto e injusto, la Acampadasol supone más bien un lugar de entusiasmo, donde se trata de poner en práctica formas distintas de hacer las cosas²⁷. Pidiendo otra sociedad, los activistas comienzan construyendo

²⁷ La prensa va a denominar al nuevo grupo social «Indignados» tomando el término de un libro del antiguo miembro de la Resistencia francesa Stéphane Hessel, con el cual muchos participantes no se sienten identificados. Véase Stéphane Hessel, *¡Indignaos!*, Barcelona, Destino, 2011.



[278] Asamblea General en la Acampadasol, Madrid, mayo-junio de 2011.
Fotografía de Betsabé Donoso Olguin, Foto Spanish Revolution.

una pequeña urbe dentro de la metrópolis que algunos llaman la «Ciudad de Sol». Esta enunciación metafórica recuerda a la utopía clásica de Tommaso Campanella, que en el siglo XVII describía una imaginaria «Ciudad del Sol», cuya forma sigue un esquema circular²⁸.

Según se multiplican las comisiones²⁹, van apareciendo casetas de madera y cartón. Cada una de ellas sirve para dotar de espacio físico a las diferentes parcelas de reflexión y trabajo. En mesas que funcionan como una suerte de mostradores se dispone información, panfletos y listas de aquello que hace falta en cada momento. La Ciudad de Sol se puebla de todo tipo de construcciones que se ocupan de las necesidades de una población oscilante y variada, dentro de un régimen de gratuidad.

El crecimiento acelerado de la Acampada mantiene en todo momento una serie de pasillos [278]. Hay además una división zonal según las funciones espa-

²⁸ Tommaso Campanella, *La Ciudad del Sol*, Madrid, Akal, 2006 [1.ª ed. en italiano, 1602]. La similitud, sin embargo, se reduce al nombre y al sentido utópico: el sistema social propuesto por Campanella es muy diferente en su organización fuertemente jerarquizada y teocrática.

²⁹ Véase Adolfo Estalella y Alberto Corsín, «#spanishrevolution», *Anthropology Today*, 4, vol. 27, agosto de 2011, págs. 19-23. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/115467840/spanishrevolution> [consultado: 04/12/2012].



[279] Zona de descanso, Acampadasol, Madrid, 19 de mayo de 2011.
Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.

ciales: los lugares de sueño (el campamento propiamente dicho) [279], el área de descanso y el perímetro reservado a las asambleas generales diarias están claramente delimitados. La zona oeste, cerca de la pastelería La Mallorquina, queda siempre libre para permitir la presencia de ambulancias en caso de que se produzca algún problema. Parece que en este tipo de consideraciones de seguridad el papel de los bomberos tiene una gran importancia³⁰.

La noche del día 17 se realiza ya el primer boceto de un mapa de la Ciudad de Sol³¹. El mapeado parece avanzar a la vez que la construcción, pero sus representaciones caducan casi instantáneamente ante la expansión constante de la Acampada. Las diversas aproximaciones cartográficas son documentos que en su momento sirven para orientarse en la espacialidad compleja del asentamiento activista. Hoy funcionan como instantáneas que muestran las impresionantes cotas de organización a las que llega el campamento [280].

³⁰ Antes del 15 de mayo los bomberos ya estaban acampados para protestar por los recortes, en la Cuesta de Moyano. Desde la noche del día 15 se establece la comunicación entre ambos asentamientos. A pesar de que como cuerpo no están vinculados a la Acampada, el apoyo a nivel personal es explícito. La periodista Jessica Romero relata haber visto mapas hechos por bomberos. Jessica Romero, entrevista personal con la autora, 26/01/2012.

³¹ Juanlu Sánchez, entrevista personal con la autora, 26/01/2012.



[280] Diversos mapas en la Acampadasol, Madrid, mayo-junio de 2011.
Montaje de la autora.

Diversas comisiones tienen que ver con la logística y el mantenimiento del espacio. La Comisión de Alimentación, que funciona por donaciones, termina teniendo tres puestos distintos en la plaza y almacenando allí la comida y la bebida sobrantes [281]. Se instalan también baños portátiles, se fija la Comisión de Infraestructuras y Limpieza, un lugar para objetos perdidos y un punto limpio. La Comisión de Respeto actúa como una suerte de policía no violenta que trata de mediar pacíficamente en los conflictos.

También hay grupos que se ocupan de los cuidados: una zona infantil (compuesta por biblioteca y guardería) atiende a los niños, mientras los puestos de enfermería cuentan con el trabajo altruista de profesionales que atienden cualquier problema médico. En la Acampada se proporciona también crema solar o incluso sombreros para protegerse de ese sol que se va haciendo más fuerte a medida que se instala el verano.

Algunos colectivos se relacionan más directamente con la labor «activista» entendida en un sentido más estricto. La Comisión de Acción busca planificar acciones, que son examinadas por la Comisión Legal, formada por abogados que ven su labor como una interpretación del derecho «en clave de derechos».

Situados en distintos lugares de la plaza, varios buzones de propuestas permiten que la ciudadanía enuncie y comparta unas quince mil ideas de cambio, escri-



[281] Puesto de alimentación en la Acampadasol, 19 de mayo de 2011.
Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.

tas en pequeños trozos de papel. Hay también distintos puntos de firmas para apoyar el asentamiento.

En el campamento, para tratar con los medios convencionales, se dan pequeños cursos de portavoz. Desde la Comisión de Comunicación se lleva a cabo un uso intensivo de internet para convocar, difundir, analizar e informar³² a través de textos, fotografías o vídeos. Las redes heredadas de movimientos sociales anteriores se renuevan profundamente, creándose una multitud de nuevas plataformas en la red, más o menos conectadas con los nodos que las precedían.

Los años posteriores al 2000 han sido época de wikis, blogs y webs como YouTube, Myspace, Twitter o Facebook: esta nueva fase de internet, cuyo contenido es generado por los propios usuarios, ha abierto el flujo de información y de relatos de una manera sin precedentes. Herramientas como estas han modificado la propia autopercepción de la población, otorgando a un gran número de personas unas destrezas icónicas y una posibilidad de difusión del propio discurso que antes solo poseían los expertos en la comunicación de masas. De algún modo, las

³² Véase Hacksol, «Cronología de las redes y los nodos del 15M», 1 de julio de 2011. Disponible en: <http://hacksol.tomalaplaza.net/cronologia-de-las-redes-el-movimiento-15m/> [consultado: 29/05/2012].

habilidades para generar espectáculo se han democratizado. Si los usuarios de las redes sociales están acostumbrados a construir y gestionar la imagen y el relato de la propia vida, también los movimientos sociales juegan en el terreno de la producción de narración, simbolismo e imágenes, sean o no conscientes de ello.

Por otra parte, y más allá de los diferentes elementos relacionados con la configuración, el mantenimiento y la gestión del campamento, la Acampada genera también todo un entramado de pensamiento y discusión que es el verdadero germen del movimiento social. En torno a la plaza comienzan a reunirse personas para hablar de los problemas socioeconómicos y las posibles alternativas, reflexionando en torno a distintas parcelas: hay colectivos que trabajan sobre el sistema electoral, la economía, la educación, el medio ambiente, la política a corto plazo o la política a largo plazo. La Puerta del Sol adquiere una fuerte dimensión cultural³³. Entre el 19 y el 21 de mayo cristaliza una biblioteca con sección para adultos y zona infantil, que a lo largo del mes recibe en donación más de cuatro mil libros³⁴. A la vez se configura una Comisión de Documentación y Archivo: la historia se cuenta desde el proceso.

En la Acampada, el autogobierno busca seguir un sistema de democracia directa. Como sucede en los centros sociales okupados, las diferentes comisiones están formadas por grupos de trabajo, y se reúnen en asamblea general. Durante el mes de mayo muchos aprenden teoría política y se inician en la discusión y toma de decisiones a través de sistemas asamblearios. Este tipo de encuentros tienen lugar en un espacio reservado para tal fin.

Alrededor de la estación del intercambiador de trenes de Sol la gente se sienta en el suelo dejando «pasillos» libres. Existe un orden del día en cada reunión, y para poder hablar los asistentes tienen que apuntarse en el turno de palabra. Un sistema de sonido permite escuchar los mensajes de las distintas voces. La aprobación, la duda o el veto se expresan en lenguaje de signos para no interrumpir a los oradores [282]. Si en un principio para tomar decisiones se requiere el consenso absoluto, finalmente esta postura termina matizándose con la búsqueda del acuerdo de una amplia mayoría (cuatro quintas partes) para hacer el sistema más operativo. Pese a que el enorme tamaño de las asambleas generales las hace poco funcionales, su espacio de discusión sintetiza el sentido mismo de la plaza como ágora.

El campamento también cumple un papel de antagonismo dialéctico en relación con el resto de la ciudad: se trata de una pequeña antítesis del sistema, que se

³³ Véase Alejandro Torruís, «Una cultura propia para una democracia real», *Público*, 5 de mayo de 2012. Disponible en: <http://www.publico.es/espana/431981/una-cultura-propia-para-una-democracia-real> [consultado: 29/05/2012]. Véase también Reed, *op. cit.*

³⁴ Véase el blog del grupo *Bibliosol*, que continúa después de la Acampada: <http://bibliosol.wordpress.com/quienes-somos/> [consultado: 23/01/2013].



[282] Asamblea general en la Acampadasol, Madrid, mayo de 2011. Fotografía de Julio Albarrán.

sitúa en pleno centro de la urbe³⁵. Las reivindicaciones se expresan a través de las dinámicas del propio espacio: las estructuras organizativas y urbanas de Sol configuran una propuesta sistémica que habla de la posibilidad de una autoorganización radical, de una existencia sin jerarquías formales, de formas de trabajo voluntario, de una economía no monetaria y de vidas comunitarias en las que los cuidados sean colectivos.

En cierto modo, algunos servicios que se proporcionan (como la enfermería, la guardería o la biblioteca) pueden verse como una especie de reinversión simbólica de algunos de los servicios públicos con los que está acabando el desmantelamiento del Estado del Bienestar. La autogestión y el asamblearismo, en cambio, tienen más que ver con la tradición del anarquismo y la autonomía³⁶. Con sus

³⁵ Los medios de comunicación llegan a mostrar un enorme interés por saber lo que «quiere» la llamada Acampadasol. Sin embargo, y aunque algunos insistan en llegar a un documento que realice peticiones concretas (el llamado «consenso de mínimos»), la heterogeneidad ideológica del asentamiento, unida a la metodología asamblearia en la toma de decisiones y a la negativa de muchos a dialogar con la clase política, hacen que esto sea imposible. El discurso, por tanto, solo puede buscarse en las prácticas del propio asentamiento.

³⁶ El propio *hashtag* #spanishrevolution (revolución española) se corresponde con el modo en el que los anarquistas denominan a la oleada de colectivización y autogestión que tiene lugar durante la Guerra Civil española.

diferentes elementos entre lo metafórico y lo pragmático, la Acampada plantea una suerte de «ciudad ideal» que en gran medida representa ideales ligados a una contracultura politizada relacionada con la izquierda extraparlamentaria, a los que se suman algunas ideas reformistas y conceptos propios del movimiento obrero clásico y el socialismo.

En la Acampada han confluído toda una serie de prácticas que llevaban años desarrollándose sin recibir mucha atención pública. De repente, su discurrir subterráneo fluye por la superficie. En cierto sentido, la plaza funciona como una «feria» del activismo, donde cada grupo ha podido instalar su «pabellón» autofabricado desde donde informar de sus actividades y sus formas de ver el mundo, invitando a otros a unirse. En su conjunto, el campamento y sus agentes escenifican un modelo urbano radicalmente distinto, otra ciudad posible. La desobediencia civil ha generado su propio asentamiento desobediente.

RÉGIMEN DE ESPIGADO Y ESTÉTICA PRECARIA

Como tantos otros, durante el mes de mayo los artistas Antoni Muntadas y Hans Haacke acuden al campamento y toman fotos. Resulta interesante ver cómo la estética de la Acampada coincide con una corriente del arte contemporáneo que se interesa por el uso de la basura y los materiales precarios. Desde hace décadas, arquitectos y creadores reflexionan acerca de los procesos constructivos de las favelas como metodología arquitectónica situada en la base³⁷. El campamento recuerda especialmente a las obras del artista suizo Thomas Hirschhorn³⁸, con su uso recurrente del cartón, la madera de balsa, la cinta de carroceros, los plásticos, la basura. La *estética clochard* de su trabajo es la misma que la de la Ciudad de Sol [283].

El estudiante de arquitectura Alberto Araico Brito ha hablado de «chabolismo ilustrado»³⁹ aludiendo a un proceder constructivo basado en la urgencia y la necesidad inmediata. En el asentamiento disidente, esta forma de proceder tiene un sentido ideológico, pues quienes en un principio lo configuran lo hacen por elec-

³⁷ En el campo del arte, algunos ejemplos pueden ser las obras de Marjetrica Potrc, Helio Oiticica o los diseños de favelas de Atelier van Lieshout. El *povera* de los años 70 es un referente en cuanto a la celebración del material precario, aunque su «estilo» es muy diferente al de la mayor parte de los artistas actuales que trabajan con basura. Respecto al reciclaje de basuras para la construcción, véase el texto clásico de Martin Pawley, *Garbage Housing*, Florida, Krieger Publishing Company, 1978.

³⁸ Véase el capítulo dedicado a Thomas Hirschhorn en el presente trabajo.

³⁹ El término es del grupo de arquitectos Beatus Ille, al que pertenece Araico Brito, quien es autor del proyecto para el punto de información que permanece un tiempo en la Puerta del Sol. Véase «Arquitectura de Guerrilla para el 15-M», *El País*, 17 de junio de 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/06/17/madrid/1308309860_850215.html [consultado: 29/05/2012].



[283] Georges Didi-Huberman en el *Biljmer Spinoza Festival* de Thomas Hirschhorn, Ámsterdam, 2009.



[284] Cartel en la Biblioteca de la Acampadasol, Madrid, mayo-junio de 2011. Fotografía de Marco Godoy, cortesía del autor.

ción propia, frente a la precariedad no elegida de los millones de personas que construyen y habitan las chabolas de todo el planeta. El círculo se cierra cuando en el campamento de Sol se instalan los sin techo.

El uso de la basura tiene un fuerte sentido político, pues es la otra cara del capitalismo de consumo. Agnès Varda en su película *Los espigadores y la espigadora*⁴⁰ reúne diversos ejemplos de dos actitudes ante la reutilización: la que es elegida y aquella que se guía por la necesidad. El film muestra distintas formas de *espigar*: aunque el origen del término está en la práctica rural de recoger lo que queda en la tierra después de la cosecha, Varda extiende el concepto llevándolo a las distintas formas de volver a usar aquello que otros han desechado, también en el contexto de la urbe. La realizadora muestra a personas que recogen comida u objetos, en un catálogo subjetivo de maneras de vivir de la sobra y de construir mundos a través de retazos. Ello resulta perfectamente posible en una sociedad del exceso como es la del capitalismo avanzado, en la que el aceleramiento de los ciclos de producción y consumo hace que se prescinda diariamente de toneladas de bienes en perfecto estado.

En la Acampada, el sistema económico es de generosidad (a través de donaciones de materiales, objetos o comida) y espigado (mediante la *recolecta* y el reciclaje de todo tipo de basura). De manera explícita está prohibido el dinero [284]. Nacho Miranda muestra asombro ante cómo «se pudo hacer algo tan maravilloso con algo que no habíamos comprado, que no teníamos en propiedad, que era de

⁴⁰ Agnès Varda, *Los espigadores y la espigadora* [*Les glaneurs et la glaneuse*, Francia, 2000]. Su continuación, *Los espigadores y la espigadora: dos años después* [*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, Francia, 2002], es más desesperanzada y triste.

todos y de nadie al mismo tiempo»⁴¹. Las cosas recogidas al margen de las situaciones directas de compraventa quizás puedan generar otro tipo de relación con ellas. Parece implícito en las palabras de Miranda pensar en lo recolectado como una suerte de *procomún*, enmarcándolo en ese concepto en torno al que gira el libro *Commonwealth* de Michael Hardt y Antonio Negri⁴².

Al igual que en el film de Varda, en Sol la reutilización abre una puerta de esperanza. Lugares como la Acampada esbozan la posibilidad de comenzar a construir un mundo nuevo a partir de la basura del viejo. Como fruta espigada, los desechos pertenecerían a todos. Se trata de organizar el exceso, reordenar la basura, edificar con ella.

HETEROGENEIDAD POLÍTICA, PRINCIPIO COLLAGE

En la Puerta del Sol, la heterogeneidad política es también una heterogeneidad estética. El lugar se convierte en una suerte de mosaico de gran eclecticismo en el que ni política ni estéticamente parece haber «dirección, directriz posible»⁴³. Los elementos se añaden a un conjunto abigarrado donde todo el que quiere expresarse puede hacerlo.

Esta sobreabundancia de expresiones directas individuales puede verse como una manifestación más de la crisis de la representación⁴⁴. En la plaza, son muchos los que parecen sentir necesidad de comunicar sus opiniones y creencias. Fallan los intentos de unificación: una de las pocas pancartas grandes se refiere a esta falta de fe en que un solo elemento pueda hablar en nombre de todos. Se trata de una superficie de lona que tiene pintado un retrato de Himmler con orejas de Mickey Mouse y una gorra con el símbolo del euro, aunando símbolos del nazismo y el capitalismo estadounidense con la moneda única de la Unión Europea. En sus letras se lee: «No nos representan». La pancarta está colgada por encima de un enorme anuncio de champú⁴⁵ [285].

⁴¹ Nacho Miranda, entrevista personal con la autora, 25/01/2012.

⁴² Michael Hardt y Antonio Negri, *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Madrid, Akal, 2011. Véase también Peter Linebaugh, *El Manifiesto de la Carta Magna. Comunes y libertades para el pueblo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2013.

⁴³ Marta G. Franco, entrevista personal con la autora, 17/01/2012.

⁴⁴ Jordi Claramonte habla de la relación del 15M con la crisis de la representación. Entrevista personal con la autora, 02/03/2012. En 2009, Claramonte es una de las personas que propone el proyecto del Centro Social Autogestionado *Tabacalera* al Ministerio de Cultura.

⁴⁵ El jueves 19 de mayo se arranca una pancarta cuyo sentido es transversal: «La revolución será feminista o no será». El hombre que la quita se golpea el pecho «a lo King Kong» y desde abajo le aplauden. Posteriormente, la pancarta vuelve a colocarse, y en asamblea general se condena el incidente. La carpa de Feminismos, en respuesta, organiza un Taller de Feminismo para Principiantes.



[285] Acampadasol, Madrid, mayo-junio de 2011.
Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.

El gigantesco cartel que muestra a la actriz española Paz Vega con un champú para «pelo mediterráneo» es intervenido en un ejemplo de guerrilla de la comunicación. Lo que empieza como un ataque a un elemento publicitario⁴⁶ termina convirtiéndose en un *détournement*, un desvío que se apropia lúdicamente de la imagen al servicio de un nuevo sentido. Tachando y superponiendo letras, «L'Oréal» se convierte en «Democracia Real». Junto a la silueta de la actriz surge una exhortación internacional: «PEOPLE OF EUROPE RISE UP» [«Pueblos de Europa, levantaos»]. Involuntaria musa de la revolución, Paz Vega inspira carteles que hablan de la no violencia jugando con su nombre, y utilizando activamente el humor, recurso subversivo primero. Debajo de la gigantesca fotografía que se ha convertido en un mural colectivo, se encuentra un nodo verbal: en los andamios que cubren el edificio donde se sitúa el anuncio anida una condensación de pancartas.

La escritora Belén Gopegui lo cuenta en «Será feminista. Un taller de feminismo para principiantes en la Puerta del Sol», *Rebellion.org*, 21 de mayo de 2011. Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=128853> [consultado: 12/09/2012].

⁴⁶ Marta G. Franco lo relata así: «empezamos a colgar cosas del andamio porque había un cartel hiriente de publicidad que todo el mundo quería romper. Estábamos ahí, hincándole el diente. Al principio la mayoría de las pancartas se colgaron encima de L'Oréal y se dejó vacío el otro andamio [...] porque lo importante era romper la mierda esa de L'Oréal». Entrevista personal con la autora, 17/01/2012.

*Un amigo [...] trajo a la plaza la palabra «lenguajear». Dijo: «hace falta lenguajear»*⁴⁷.

El ingeniero y crítico cultural Raúl Minchinela señala la recuperación popular del lenguaje como un elemento fundamental dentro de la Acampada⁴⁸. En el asentamiento los carteles lo invaden todo: cuelgan de las cuerdas que sostienen las lonas, se pegan a la pared de los edificios circundantes, en las mesas de las comisiones, sobre las paredes de sus barracas. Se conforma en la plaza una arquitectura de signos que de nuevo recuerda a la sobreabundancia textual y conceptual de las obras de Thomas Hirschhorn [286, 287]. Su solidez está hecha de mensajes y de ideas que se equilibran entre la coherencia y la contradicción⁴⁹. La importancia del lenguaje puede relacionarse con la centralidad que tiene dentro del sistema asambleario, que se basa en el gobierno a través de horas y horas de palabras habladas [288].

Gran cantidad de carteles tratan de devolver su significado a palabras como «democracia» o «crisis», proponiendo posibles soluciones a los diferentes problemas económicos y sociales empleando un lenguaje que tiende a alejarse de las retóricas tradicionales de la izquierda vinculada al movimiento obrero. En su conjunto, suponen un ejercicio impresionante de pensamiento político colectivo, con nudos temáticos que se repiten: los privilegios de la clase política, el cisma entre la política institucional y la ciudadanía, la utilización interesada de la crisis económica, el carácter parasitario de las clases dirigentes o la necesidad de un cambio radical⁵⁰. Algunos lemas antiguos se retoman, revelándose como estratos anteriores del discurso [289].

La reivindicación popular del lenguaje no solo recobra el uso de la terminología política, sino que ejercita el derecho a utilizar el verbo como vehículo de subjetividad y poesía, disfrutando de las posibilidades lúdico-simbólicas que ofrecen las palabras. Muchos textos hablan de experiencias personales. Otros juegan con la metáfora: un ejemplo de este uso creativo es la «retórica del sol», que toma al astro rey como símbolo del movimiento social y sus promesas implícitas, con carteles como «tenemos el

⁴⁷ Salgado, 2012, *op. cit.*

⁴⁸ Conferencia de Raúl Minchinela, «REALISMO SUCIO. Lemas y consignas en el movimiento 15M», en *¡URGENTE!*, CCCB, 15 de julio de 2011.

⁴⁹ Marta G. Franco relata: «a veces por lo que se escribía en las pancartas, se notaba que había poca parte de principios compartidos, porque llegaba uno que escribía alguna burrada de hijos de puta, llegaba una feminista y por encima se lo tapaba, llegaba alguien y lo escribía con x...». Entrevista personal con la autora, 17/01/2012.

⁵⁰ Raúl Minchinela señala como ejes temáticos la denuncia de la mentira, la defensa del pensamiento, la oposición al rescate a los bancos, la denuncia del gobierno efectivo del poder financiero y la crítica al materialismo. Minchinela, *op. cit.*



[286] Carteles en la Acampadasol, Madrid, 19 de mayo de 2011.
Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.



[287] Sobresaturación textual en la Acampadasol, Madrid, mayo-junio de 2011.
Imagen de Ángel Lozano, Foto Spanish Revolution.



[288] En la Acampadasol, la «toma de la plaza» y la «toma de la palabra» van estrechamente unidas. Imagen de Santi Vaquero, Madrid, mayo-junio de 2011.

Sol, ahora queremos la luna» o «hace un día de sol precioso» [290]. La propia plaza se renombra siguiendo este espíritu, y la Puerta del Sol se convierte en la Plaza de la *SOLución*: el nuevo urbanismo se completa con la invención de una nueva toponimia, cambiando el nombre de aquellos lugares que se han hecho distintos [291].

La Comisión de Artes Gráficas y Plásticas lleva a cabo una continua labor de producción de carteles y elementos simbólicos para disponer en la plaza [292]. Frente al carácter móvil de las pancartas que caminan junto con sus portadores en las manifestaciones, en el asentamiento de Sol también los carteles se instalan, cumpliendo un rol fundamental para generar la nueva espacialidad. Muchos de ellos son realizados in situ, dibujados con papel y bolígrafo o incluso a lápiz, en un inmenso catálogo de caligrafías. La mayor parte de los mensajes se despliega sobre papel, cartón o incluso en el formato mínimo de los post-its. El principio del collage colectivo y procesual también se aplica a estos textos espontáneos, cuya conjunción forma parte de «una estética muy recombinatoria»⁵¹.

El avance continuo es de carácter modular, y en él prima lo pequeño: como lo grande ha de pasar por Asamblea, los elementos estéticos del campamento fundamentalmente añaden pequeñas unidades de crecimiento horizontal con diversos

⁵¹ Kamen Nedev, entrevista personal con la autora, 19/01/2012.



[290] Pancarta en la Acampadasol, Madrid, mayo de 2011. Fotografía de Sole Parody, cortesía de la autora.



[291] Alteración de la señal del metro en la Acampadasol, Madrid, mayo de 2011. Imagen de Julio Albarrán, cortesía del autor.



[292] Comisión de Artes en la Acampadasol, Madrid, 22 de mayo de 2011. Fotografía de la autora.

puntos de condensación. Textos, dibujos, pinturas, grafitis, plantillas, fotografías impresas, intervenciones en la publicidad, marionetas de cartón... Todo ello se va superponiendo en una acumulación de significados que se hace inabarcable. Los carteles, autofabricados, y con ellos los conceptos, crecen rizomáticamente, y se disponen de forma espontánea en el espacio, con una suerte de hórreo vacuú.

Los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman que la estructura en rizoma es inherentemente subversiva⁵². La organización horizontal de la Acampada se traduce en una disposición horizontal de sus mensajes. Ello tiene que ver también con una población juvenil educada en la web 2.0: la superabundancia de textos en gran medida equivalentes es propia de esta fase de internet en la que el exceso suplanta a la excepcionalidad. Uno de los centros de concentración verbal es la boca del intercambiador de trenes de Sol, que se convierte en un intercambiador de opiniones. De forma similar a como se opina en un blog, los papeles escritos se acumulan sobre el vidrio, volviéndolo casi opaco.

Elementos como este ponen de manifiesto que la Puerta del Sol se ha convertido en un gran libro al aire libre. Las palabras escritas se leen en un entorno de palabras habladas, gritadas o coreadas, de consignas viejas y nuevas⁵³, personales y comunes, agresivas y entusiastas. La plaza se ha convertido, literalmente, en una plaza de las letras, en un lugar que es puro desbordamiento del lenguaje.

EL «GRITO MUDO»: DESPUÉS DE UTOPIA

Cuando cayó la noche del primer día de combate ocurrió que en muchos lugares de París, independientemente y al mismo tiempo, hubo disparos contra los relojes de las torres. Un testigo ocular, cuyo acierto resultó tal vez de la rima, escribió entonces:

*Qui le croirait! On dirait qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour
[«Quién lo creería! Se dice que, irritados contra la hora,
nuevos Josués, al pie de cada torre,
disparaban sobre los relojes para detener el tiempo»]⁵⁴.*

Durante su primera semana de existencia, la Acampadasol no deja de crecer. Los habitantes de la plaza se contagian la sensación de cambio social inminente.

⁵² Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Rizoma», introducción a *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

⁵³ Para Kamen Nedev, las consignas «eran pura reapropiación collage». Entrevista personal con la autora, 19/01/2012.

⁵⁴ Walter Benjamin, en Michael Löwy, *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's On the Concept of History*, Londres-Nueva York, Verso, 2005, pág. 90.

Mientras, la Comisión Legal proporciona números de teléfono de abogados que las personas se apuntan sobre la piel para protegerse ante la posibilidad del desalojo. Estos primeros momentos suponen una fase de sorpresa. Casi inmediatamente, el campamento madrileño genera otros asentamientos similares en diversas ciudades españolas. En Madrid se va acumulando la euforia. Sin embargo, fuera de la Acampada y sus alrededores, el resto de la ciudad continúa instalada en el régimen de la «normalidad» previa, como si el lugar activista habitase en una temporalidad diferente.

Sin embargo, durante los dos días anteriores a las elecciones parece que una urbe se vuelca en otra. «Lo llaman democracia y no lo es» ya se ha convertido en un lema masivo, y resuena por la plaza. Muchos de los que lo corean nunca habían estado vinculados a un movimiento social. Están allí a pesar de que el día 19 la Junta Electoral ha prohibido expresamente todas las manifestaciones del sábado⁵⁵.

A las doce de la noche del viernes 20 de mayo la concentración se vuelve oficialmente ilegal. Entonces la multitud desobedece de forma performativa. Los miles de personas que han acudido a la Puerta del Sol se quedan en silencio y agitan las manos en un aplauso asambleario. Algunos se han tapado la boca con cinta americana. Entonces se escuchan con claridad las doce campanadas del reloj del ayuntamiento. Al acabar los repiques, gritos y aplausos, a la luz anaranjada de las farolas. Hay más de veinte mil personas.

Esta gran performance colectiva se conoce como el «Grito mudo» [293]. Las manos extendidas evocan una rendición, en una suerte de desafío pacifista que en España recuerda las «manos blancas» de las movilizaciones contra el grupo terrorista ETA. La escena también hace pensar en la tradición nacional según la cual en la medianoche del 31 de diciembre, para conjurar la buena suerte, se toman doce uvas, una con cada campanada que marca el inicio del nuevo año. Algunas pancartas juegan con la analogía: «Si viene la policía, sacad las uvas y disimulad».

Después del Grito mudo hay una tensión sorda, frente a la perspectiva de un desalojo. Nada sucede, y este momento se vive como un triunfo. Se trata del mayor acto de desobediencia civil masiva en la historia del país. Esta acción ritual funciona como un gran estallido colectivo. Todos están allí, con las manos extendidas en la noche. A causa de la cercanía de los cuerpos juntos, apenas hay espacio para moverse. Momentos como este funcionan como catalizadores.

En cierto modo, la Acampada puede verse como una gran fiesta, cuyo exceso genera una suerte de «resaca» colectiva. El devenir de la política representativa no ayuda. Cuando el 22 de mayo se producen las elecciones autonómicas, el evento activista no parece haber dejado huella alguna en la política parlamentaria. El

⁵⁵ Juanlu Sánchez, en el documental de Adriano Morán Conesa, *La Plaza, la gestión del movimiento 15M*, España, 2011. Véase <http://especiales.lainformacion.com/espana/documental15m/> [consultado: 14/09/2012].



[293] *El Grito mudo*, Puerta del Sol, 20 de mayo de 2011.

Fotografía de Julio Albarrán, cortesía del autor.

Partido Popular gana por mayoría aplastante⁵⁶: muchas personas se han abstenido de votar, y algunos han introducido rajitas de chorizo en el sobre de la papeleta electoral, aludiendo a la corrupción de la clase política⁵⁷. A todo esto, la plaza se ha vaciado perceptiblemente.

Pese al constante miedo al desalojo, tras la represión policial del día 16 de mayo las autoridades no han vuelto a intentar desalojar el campamento de Madrid⁵⁸. Posteriormente a las elecciones, la construcción de las estructuras de la Acampada sigue avanzando en un espacio que cobija a mucha menos gente. Ahora los habitantes del asentamiento pasan a estar más claramente ligados al entorno contracultural y a las redes del activismo previo.

⁵⁶ A pesar de que aumenta el número de votos a los partidos minoritarios, su ascenso no es suficiente para tener incidencia en el gobierno. En las elecciones nacionales del 20 de noviembre, crece este voto contra el bipartidismo. El movimiento social ahora hace una campaña para desviar el voto a opciones «útiles» que no formen parte de los partidos mayoritarios. La coalición Izquierda Unida es uno de los partidos que sale más beneficiado. Sin embargo, el Partido Popular, más próximo a la derecha, continúa teniendo mayoría absoluta.

⁵⁷ «Chorizo» es una forma coloquial de decir «ladrón» en España.

⁵⁸ En Barcelona, sin embargo, sí se produce un desalojo violento, coincidiendo con un partido de fútbol: se despeja la plaza para que pueda producirse la celebración tras el evento deportivo.

Con el tiempo, los conflictos internos han pasado a ser cada vez más sangrantes. Adquieren importancia eventualidades como robos y agresiones. Los participantes son conscientes de que echar a aquellos que resultan «problemáticos» está en contra de los principios del lugar. Muchos observan cómo gran parte de las energías se concentran en torno a la gestión del espacio, en detrimento de las acciones propiamente dichas. Frente al consenso previo, comienza la discusión sobre cuándo y cómo marcharse para poder encauzar el movimiento social de otra manera.

Después de una semana de asambleas tensas en las que tan solo un pequeño grupo se opone a la decisión general, finalmente se decide desmontar el asentamiento. Comienza a hablarse entonces de Mudanzas 15M. El 12 de junio de 2011 los materiales de la Acampada se cargan en furgonetas y gran parte de ellos van a parar a varios centros sociales okupados de la ciudad⁵⁹. En este momento tiene lugar una gran recogida de carteles, pancartas y objetos que van a pasar a formar parte del Archivo 15M⁶⁰.

Una vez limpiado el suelo y vaciado el espacio, la Acampadasol quiere dejar en la plaza un punto de información permanente y un monumento a ras de suelo: junto a la estatua de Carlos III se coloca una placa de metal en la que pone «Dormíamos, despertamos. Plaza tomada, 2011» [294]. Como el *Monumento a Cipri* de los Preiswert⁶¹, se trata de una intervención mínima. Como algunas obras de Nils Norman, es claramente un monumento a la desobediencia civil.

El último día del asentamiento tiene lugar una asamblea de recapitulación durante la cual las distintas comisiones y grupos de trabajo resumen su actividad. En total, el campamento ha durado veintiocho días.

En estas fechas, la Acampadasol ya se ha convertido en un detonante global. Cuando desaparece el campamento madrileño, ya hay asentamientos similares en muchos otros puntos del planeta, iniciándose una nueva oleada activista a nivel internacional [295]. El 17 de septiembre de 2011 aparece Occupy Wall Street, que sitúa su campamento disidente en el Zuccotti Park, muy cerca de la Bolsa de Nueva York, uno de los mayores centros simbólicos del capitalismo. Igual que en

⁵⁹ El Centro Social Okupado Casablanca es el principal receptor de materiales y grupos. Allí se instala la biblioteca (Bibliosol), el Archivo (Archivo 15M) o la Comisión de Artes. Su importancia como lugar organizativo hace que la policía lo desaloje en septiembre de 2012 como parte de una campaña de represión preventiva dirigida hacia la convocatoria activista Rodea el Congreso.

⁶⁰ Cuando se desmonta la Acampada todos los carteles que había pasan a formar parte del Archivo 15M, que desde entonces se ha dedicado a clasificar y digitalizarlos. Véase mi texto, «El archivo del 15m», publicado en: <http://archivosol15m.wordpress.com/about/> [consultado: 06/12/2012]. Véase también Alberto Senante, «Archivo 15M, la memoria de un sueño», *Periodismo Humano*, 28 de marzo de 2012. Disponible en: <http://periodismohumano.com/sociedad/memoria/archivo-15m-la-memoria-de-un-sueno.html> [consultado: 15/09/2012].

⁶¹ Véase el capítulo IV de la presente Tesis Doctoral.



[294] Placa en la Puerta del Sol, Madrid, junio de 2011.
Fotografía de Juanlu Sánchez, cortesía del autor.

el movimiento de movimientos, la gente en las calles allí grita que «otro mundo es posible».

A través de los campamentos, la multitud parece estar reclamando su derecho a intervenir en las ciudades que habitan⁶². La ocupación de las plazas se ha convertido en una forma de proceder que se extiende con enorme fuerza y rapidez⁶³. La Acampada de Madrid ha trasladado el fenómeno árabe a Occidente, estableciendo las bases para un tipo de asentamientos utópicos y contraculturales, en los que el experimento comunitario es indisociable de la reivindicación política.

⁶² Véase Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1969 (1.ª ed., París, 1968). David Harvey recientemente retoma este concepto. En Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres-Nueva York, Verso, 2012 [trad. esp.: *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2012].

⁶³ El 20 de mayo se estiman 60 acampadas en España y 15 en el extranjero. El 25 de mayo, los atenienses acampan en la Plaza Syntagma. Estimaciones (exageradas) en junio de 2011 hablan de 140 acampadas en todo el mundo. Véase http://wiki.15m.cc/wiki/Lista_de_acampadas [Consultado: 25/02/2013].



[295] Mapas en internet que muestran los campamentos activistas a nivel local y global.
Montaje de la autora, 2011.

Aunque son muy diferentes según sus distintos contextos, los campamentos van a tener elementos comunes. Se repite la estética precaria, la profusión de palabras a través de pequeños carteles autofabricados, la construcción del lugar a través de estructuras de madera y cartón. Algunas estructuras de fuerte sentido simbólico, como puede ser la biblioteca, brotan desde Atenas hasta Nueva York.

El campamento al «estilo» Tahrir, pasado por el filtro de Madrid, supone una nueva tipología en el vocabulario de las estéticas de protesta, como antes lo había sido la *rave*-carnaval al estilo de Reclaim the Streets, o la contracumbre al modo de Seattle y Praga. Ahora se toma la ciudad construyendo una pequeña urbe dentro de otra. Una especie de Estado simbólico que implica un cuestionamiento radical de cómo funcionan las cosas.

En realidad los asentamientos no funcionarían a largo plazo, ni tampoco sobrevivirían sin los recursos que provienen del resto de la ciudad. Más que una comunidad real, las acampadas son comunidades performativas. Sin embargo, en estos espacios, la gente ha podido *experimentar* que otra forma de vivir *podría ser posible*.

A partir de 2011 resulta claro que en el mundo del arte rápidamente se retoma el interés por el activismo con un nuevo impulso, después de que éste hubiese ido perdiendo importancia tras las agitaciones de la segunda mitad de los años 90 y principios del 2000. Ahora la influencia se hace más explícita, y el discurso activista adquiere un protagonismo mucho mayor.

Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, habla de la Acampadasol como lo más relevante de 2011 en la prestigiosa revista *Artforum*⁶⁴. Meses más tarde, el Premio Europeo del Espacio Público Urbano crea para destacar sus virtudes una categoría especial⁶⁵.

En 2011, coincidiendo con el desarrollo de los campamentos, se generan toda una serie de proyectos artísticos y expositivos que reflexionan acerca de la oleada activista⁶⁶. Quizás las muestras más discutidas hayan sido la séptima Bienal de Berlín y la dOCUMENTA (13) de Kassel. En ambos casos, se trata de eventos que han situado el propio movimiento social dentro mismo del espacio institucional. Quizás las revueltas de 2011 hayan inaugurado un nuevo momento de participación y repolitización del arte cuyo sentido aún resulta difícil de evaluar.

Por su parte, artistas que habían hecho lo propio en los años 90 y 2000 incorporan las nuevas formas visuales de la disidencia. En *The Communes of Romney Marsh* [«Las comunas de Romney Marsh»] (2011), Nils Norman incluye elementos espaciales que provienen de las formas de organización de las protestas ligadas a la toma de las plazas públicas. Oliver Ressler entrevista a activistas procedentes de Madrid, Atenas y Nueva York en su videoinstalación *Take the Square* [«Toma la plaza»] (2012). El grupo Claire Fontaine⁶⁷, vinculado en sus orígenes con el colectivo de escritores radicales Tiquun⁶⁸, realiza uno de sus mapas de cerillas representando a los países europeos más afectados por la crisis, que han sido apoda-

⁶⁴ Véase Manuel Borja-Villel, «Best of 2011», *Artforum*, diciembre de 2011, pág. 196. Disponible en: <http://artforum.com/inprint/id=29552> [consultado: 16/06/2012]).

⁶⁵ Véase <http://www.publicspace.org/es/obras/g001-acampada-en-la-puerta-del-sol/prize:2012> [consultado: 16/06/2012]).

⁶⁶ Resulta relevante que la representación de Egipto en la Bienal de Venecia de 2011 muestre la instalación póstuma del artista Ahmed Basiony, con grabaciones que este realizó durante los primeros tres días de protestas. Basiony fue asesinado por las fuerzas represivas del Estado de Mubarak el 28 de enero del 2011.

⁶⁷ Claire Fontaine es un colectivo artístico parisino fundado en 2004, que realiza una obra muy política, marcada por estrategias apropiacionistas. Su posición política está definida por las ideas de Tiquun. Véase http://www.clairefontaine.ws/bio_fr.html [consultado: 28/08/2014].

⁶⁸ Tiquun es el nombre de una revista filosófica fundada en 1999, además del heterónimo colectivo de sus autores. Con un estilo político poético de influencia situacionista, van a escribir diversos textos enormemente influyentes para la izquierda extraparlamentaria, libertaria y autónoma. Entre las influencias de su pensamiento destacan Georges Bataille, Guy Debord, Giorgio Agamben, Félix Guattari y Michel Foucault. Algunos de sus miembros conocidos son Julien Coupat, Fulvia Carnevale, Remy Ricordea, Junius Frey, Stephan Hottner, Joël Gayraud y Julien Boudart. A partir



[296] Claire Fontine, *PIGS*, 2012.

dos *PIGS* (Portugal, Italia, Grecia y España), o «cerdos». Una pequeña chispa basta para hacerlos arder [296].

El activista Andrew Boyd junto con el investigador Dave Oswald Mitchell, de algún modo revisita la idea del *Manual de guerrilla de la comunicación* con su libro *Beautiful Trouble*⁶⁹. Este libro que recopila tácticas, estrategias, acciones y grupos ha fijado una suerte de *canon*: se ha llegado a una especie de formalismo del activismo creativo.

HACIA UNA UTÓPICA DEL ESPACIO LIBERADO

Frente al carácter aún relativamente «especializado» del arte activista de los años 90, ahora puede verse una auténtica masificación de la performance de la movilización. Las redes sociales han potenciado una interiorización de las capacidades para generar el espectáculo. En cuanto a las relaciones entre arte y activis-

de 2001 pasan a utilizar el nombre de pluma de Comité Invisible. Véase <http://www.tiqqun.info/> [consultado: 28/08/2014].

⁶⁹ Andrew Boyd y Dave Oswald Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012 [trad. esp.: *Bella Revuelta*, Milrazones, 2014].

mo, podríamos establecer una genealogía provisional en la que la escala se iría ampliando, y que pasaría primero por las vanguardias históricas de principios del siglo xx, después se expandiría hacia la contracultura de los 70, más tarde hacia los movimientos sociales y, finalmente, hacia gente no especializada, en una escala ya mucho mayor⁷⁰.

Las estéticas de protesta generan imágenes en el espacio físico y en el ámbito de internet, en el que se ha producido una auténtica democratización en cuanto a la organización, producción y distribución de significantes. Las imágenes, a su vez, también son transmitidas por los medios de comunicación, introduciendo disonancias en el discurso dominante y permitiendo plantear ciertas preguntas al grueso de la población. Sin embargo, puede que en lo artístico esté su mayor fuerza y su mayor debilidad. El sociólogo experto en activismo artístico Stephen Duncombe señala cómo la potencia de la acción espectacular puede hacer que las personas se sientan satisfechas solo con haber creado una imagen potente, y no vayan más allá⁷¹. Para George McKay, existe el riesgo de que «el espectáculo de la rebelión sustituya a la posibilidad de la revolución»⁷². El activista creativo Andrew Boyd sostiene que el proceder artístico de acciones como el teatro callejero, la producción de pancartas, las *performances* colectivas o la acción directa simbólica deben acompañarse de un trabajo sostenido que puede ser menos llamativo o incluso menos «puro», como las recogidas de firmas, los pleitos judiciales o las negociaciones con la clase política. Quizás, cuando la estética de protesta no va más allá de sí misma, nos estemos encontrando ante casos de formalismo activista, en los que la forma o el «estilo», con su potencia, desplazan al contenido.

Quizás podría hablarse de un *arte del común*. Un arte de recuperar o de generar espacios para la colectividad, por efímeros que sean. La Acampada de Sol muestra un asentamiento sostenido por la recolecta, las donaciones y el trabajo voluntario, que supone una escenificación de muchos principios vinculados a la tradición libertaria. Muchas de las formas organizativas y las peculiaridades políticas de la plaza se relacionan con el movimiento de movimientos: sucede así con la falta de líderes, la estructura asamblearia o la multitud variada como conjunto activo de disensos.

Entendiéndolos como lugares en cierto sentido utópicos, los espacios liberados como Claremont Road o el lugar generado por las fiestas de Reclaim the Streets presentan marcadas peculiaridades. Podríamos, así, enunciar algunas de ellas:

⁷⁰ Véase Amador Fernández-Savater, «Una revolución de personas», *Diario Público*, 20 de septiembre de 2011. Disponible en: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/920/una-revolucion-de-personas> [Consultado: 08/11/2014].

⁷¹ Stephen Duncombe en conversación con la autora, 16/06/2013.

⁷² George McKay, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*, Londres-Nueva York, Verso, 1996, pág. 9.

a) *Islas con tendencia al archipiélago*: los «espacios liberados» son lugares de excepción que, sin embargo, tienden a replicarse. Los campamentos de protesta del movimiento anticarreteras se extienden por toda Inglaterra a partir de Twyford Down; las fiestas de Reclaim the Streets pronto pasan a bailarse en distintos lugares del mundo hasta confluir en el movimiento de movimientos; la Acampada situada en la madrileña Puerta del Sol se «contagia» a multitud de ciudades españolas, griegas, finlandesas o estadounidenses. El carácter insular del lugar utópico aquí tiende a generar un archipiélago disidente.

b) *Política de la inmediatez, centralidad del cuerpo*: a partir de la década de los 60, la crisis de la representación artística y la crisis de la representación política han hecho que artistas y activistas traten de sustituir la representación por *el acto*, marcado por una implicación física de carácter inmediato. En ambos casos aparece la misma paradoja por la cual el acto termina convirtiéndose de nuevo en representación, ya sea a través de la imagen museística o la imagen mediática. Por otra parte, en muchas ocasiones un acto es, de algún modo, *representación*, al tener una *funcionalidad* que es, sobre todo, simbólica.

c) *Precariedad y abundancia*: la mera existencia de los enclaves liberados deriva de una afluencia de energías humanas, y, de un modo u otro, estos espacios viven de las sobras de una sociedad del exceso. Pese a su precariedad material, generan abundancias respecto a lo que el sistema dominante tiene como carencias: exuberancia comunitaria, verbal, creativa, dialéctica. El discurso contra el capitalismo de consumo promueve una sociedad cuya riqueza no es objetual, sino humana y afectiva. En el fanzine autoeditado *buah!* se aclama así:

Ya de por sí constituye un gasto y un exceso tan e(c)létricos que bien podrían suponer en sí amor del bueno, del Buen Amor (qué libro tan hermoso), capaz de transformar microscópicamente a los sujetos, más por lo que desgasta y roba de lo útil y normal que por lo que propone programáticamente⁷³.

El entusiasmo, y no el dinero, es la gran fuente de energía. Cuando se agota, las utopías languidecen.

d) *Rabia y gozo*: los casos analizados en los capítulos I, II, III y XI de esta Tesis son ejemplos de una tendencia a generar espacialidad que se inserta dentro de la larga tradición de la desobediencia civil y la acción directa. Podríamos hablar de una desobediencia espacial, o de «lugares desobedientes», donde se ponen en marcha toda una serie de anhelos que normalmente han estado reprimidos. Si la utopía tiende a enfrentarse a la tarea imposible de aunar los opuestos, aquí se sitúa en la dicotomía entre creación y destrucción que presentan los momentos insurreccionales. El contexto de los estallidos activistas permite acudir a una metáfora

⁷³ María Salgado, *buah!, #a, No pasa hasta que pasa*, fanzine autoeditado, Madrid, 2011, s/p.



[297] Busto romano del dios Jano, Museo del Vaticano.

volcánica: las utopías de revuelta son explosiones que generan isla, creando un terreno nuevo. Como un Jano bifronte, miran en dos direcciones, apuntando tanto a la construcción de un mundo mejor como a la violenta destrucción del orden presente [297].

Un problema de los lugares de protesta comunitaria radica en la cantidad de energía y tiempo que es necesario emplear para mantener un espacio con sus tensiones internas. En cierto sentido, también la dimensión utópica es la mayor debilidad y la mayor fortaleza de estos espacios.

Conclusiones

A lo largo de los capítulos de este trabajo se ha explorado la triple intersección que conecta arte, utopía y movimientos sociales de la izquierda extraparlamentaria en Europa Occidental entre 1989 y 2012. La amplitud y la complejidad de las cuestiones abordadas hacen que de ningún modo queden agotadas en el presente estudio, sino más bien, abiertas. No obstante, en el momento de finalizar la investigación cabe recapitular, y enunciar algunas de las ideas a las que se ha llegado. Yendo de lo concreto a lo general, trataremos de responder a algunas de las preguntas que se habían planteado al principio.

La principal conclusión que se desprende de la **primera parte** del estudio, dedicada a la «creatividad utópica de los movimientos sociales», tiene que ver con el papel central que adquieren la práctica utópica y la creación de un lugar comunitario. Junto con la acción directa, estas dimensiones funcionan como un espectáculo político que en muchas ocasiones es ejercido de manera consciente. En este sentido, se encuentra una clara conexión con las artes expandidas que no se debe necesariamente a una influencia directa: los activistas utilizan modos de proceder que provienen del arte, como la producción de simbolismo o la estetización de un momento, empleando elementos performativos, escénicos y visuales. Esta asimilación no proviene tanto de una influencia directa, sino más bien de una incorporación cultural de ciertos principios de las primeras y segundas vanguardias.

Se ha llegado a estas ideas a partir del estudio de los casos particulares. El capítulo I («El activismo como lugar: el movimiento anticarreteras británico y la calle okupada de Claremont Road») muestra cómo una calle okupada se plantea como una suerte de gran obra de arte, y el desalojo de los activistas funciona como un espectáculo estético y político. El capítulo II («Las fiestas-protesta de Reclaim the Streets»), por su parte, muestra el modo en el que un colectivo disidente emplea la fiesta espectacular como lenguaje político, a través del cual se escenifica y experimenta la posibilidad de un mundo mejor. En cuanto al capítulo III («Globalización de las estéticas de protesta»), este revela una consciente reflexión desde el propio ámbito de los movimientos sociales acerca de la importancia de las for-

mas estéticas de protesta, que pasan a entenderse como una herramienta fundamental para lograr el cambio social.

La conclusión esencial que se desprende de la **segunda parte** del estudio, dedicada a las «zonas intermedias entre el arte y el activismo», es que las relaciones entre estos dos ámbitos no se limitan a la ya mencionada incorporación por parte del activismo de formas de proceder anteriormente concentradas en el entorno de lo artístico. En los capítulos IV, V y VI se exploran distintos ejemplos que muestren numerosas conexiones directas entre los dos campos a partir de los años 90. Este encuentro tiene lugar tanto en los espacios liminales de la contracultura y el «arte alternativo» como en el ámbito del arte más oficial en el que se integran artistas «consagrados».

Se ha alcanzado esta conclusión a partir de tres capítulos que exploran un trayecto que, partiendo del activismo, se va acercando paulatinamente al ámbito del «Arte». El capítulo IV («El arte activista») muestra la existencia de un entramado de grupos ligados al activismo pero dedicados específicamente a la producción de simbolismo. Sus elaboraciones lúdico-poéticas van a reimaginar la figura del activista y el universo de la protesta. El capítulo V estudia algunos casos en los que grupos de arte activista integran su labor dentro de la institución artística, en un proceso caracterizado por una fuerte tensión interna. El capítulo VI, por su parte, expone algunas de las reelaboraciones del imaginario activista por parte de artistas consolidados. Aquí se demuestra cómo estos emplean temáticas, estéticas y modos de proceder que provienen directamente del ámbito de los movimientos sociales.

La principal conclusión que se desprende de la **tercera parte** del estudio, dedicada a «práctica utópica, práctica artística y buen lugar», tiene que ver con la constatación del importante papel del referente utópico en el arte contemporáneo, pese a que el uso del concepto de «utopía» no siempre haya sido explícito. Dicha reinterpretación, llevada a cabo a través de los lenguajes del arte contemporáneo, hace que se incorporen al sueño social algunas características propias del arte actual, como son lo efímero y lo indeterminado. Sin embargo, en general, se plantea la contradicción implícita de hablar de la utopía después de la reciente proclamación de su muerte a partir de los años 80.

Estas nociones derivan del análisis llevado a cabo en varios capítulos. El capítulo VII («Tendencias utópicas del arte contemporáneo») aporta una visión general de la importancia del referente utópico durante los años noventa y dos mil, vinculándolo a algunas de las tendencias discursivas, como la estética relacional o el arte público. Asimismo, se explicita la continuidad de algunos modelos utópicos tradicionales en el arte contemporáneo. En los estudios de caso, se puede observar que el sueño social adquiere sentidos muy distintos. Uno de ellos está vin-

culado al arte público: esta cuestión se examina con más detenimiento en el capítulo VIII («Thomas Hirschhorn. Monumento público, giro pedagógico y alterinstitución»), que plantea la posibilidad de que la obra del creador funcione como una sustitución simbólica de las funciones públicas del Estado. El capítulo IX («El Estado Libre de *AVL-Ville*») muestra cómo la obra *AVL-Ville* del Atelier van Lieshout es un comentario paródico de los prototipos utópicos de la comuna de artistas, que se ha fundido con los referentes idealizados de la cultura empresarial. Por su parte, el capítulo XI («Los descampados de promisión de Lara Almarcegui») aborda cómo el trabajo de la artista española genera un universo poético en el que los solares funcionan como una suerte de jardines híbridos, cuyo espacio sin intervenir aparece como un refugio dentro de la ciudad.

La **última parte** («Epílogo») retoma cuestiones que habían sido ya analizadas en la primera, enfatizando que los procesos planteados anteriormente habían quedado abiertos y, por tanto, continúan su desarrollo. El capítulo XI («La desobediencia como forma urbana: la Acampadasol de Madrid»), situado ya en 2011, demuestra la importancia creciente de los aspectos espectaculares del activismo, que ahora han aumentado de escala. Este último caso de estudio también señala el retorno de la construcción de espacialidad como elemento central para un movimiento social. Después del campamento, queda demostrado que el proceso continuo de ida y vuelta entre el arte y el activismo continúa en marcha, estableciéndose relaciones cada vez más frecuentes e intensas entre ambas dimensiones.

Esta relación hace que la metodología aquí empleada resulte especialmente fructífera. Si podemos concluir que el estudio de las utopías es un asunto pertinente para la comprensión de la sociedad contemporánea, también podemos añadir que el estudio de sus imágenes empleando las herramientas de la historia del arte es de gran utilidad para abordar su comprensión.

Si hasta aquí se han desglosado las conclusiones vinculadas a las relaciones entre el arte y el activismo y las ideas asociadas al sentido que adquiere la utopía en estas dos esferas, es importante reflexionar ahora acerca de las características del sueño social que ha ido perfilándose a través de ellas, y su relación con las tradiciones utópicas.

Desde el punto de vista histórico, el tipo de utopía que se plantea en esta Tesis sitúa claramente su punto de partida en el ciclo de los años 60-70 del siglo xx. En este sentido, se producen ciertas rupturas y continuidades.

Por un lado, respecto al siglo xx, las utopías posteriores a 1989 parten de la ruptura con la noción de progreso propia de la Gran Revolución. Dicho modelo colocaba la utopía en el horizonte temporal, y por tanto ubicaba su territorio en la promesa del «futuro». Situándose en cierta afinidad con la utopía moderna, entendida como la tradición de la utopía literaria como literatura de viaje inaugu-

rada por Thomas More, ahora las utopías retornan a su sentido espacial: ya no hacen del futuro su lugar natural, y recuperan el *topos* como elemento central.

Sin embargo, una ruptura respecto a la utopía moderna tiene que ver con el rechazo del modelo prescriptivo propio de aquel momento. En contraste con dicho formato, los referentes ahora son más bien *evocativos* y tienden a contemplar con nostalgia épocas anteriores, en un primitivismo que sueña con tiempos de comunidad, contacto con la naturaleza, sentido de lo local y cuidado mutuo. Reaccionando frente al reciente y fallido modelo soviético, pese a la nostalgia del cuidado estatal hay un fuerte rechazo de todo modelo autoritario.

Sin embargo, en su voluntad de praxis, las utopías aquí retratadas enlazan con los pequeños experimentos de los siglos XIX y XX, el llamado «gran momento de la práctica utópica». Así, los casos analizados en este estudio se mueven continuamente en la tensión entre la representación de un modelo ideal y los intentos paradójicos de llevarlo a la realidad.

Desde una perspectiva general podemos constatar que algunas características concretas resultan reiterativas. Así, se puede hablar de la comprensión de la utopía como carencia y la utopía como nostalgia, la revuelta frente a la revolución, y la noción insular, que, más que querer lograr la Gran Revolución, persigue la creación de un archipiélago de lugares de praxis utópica. Respecto a la relación con el momento histórico concreto, puede verse una reacción simultánea ante el modelo de la Unión Soviética y el del capitalismo neoliberal.

En cuanto a la comprensión de la utopía como carencia, el análisis racional se mezcla con ensoñaciones propias de una nostalgia indefinida. La práctica de artistas y activistas tiende a compensar y escenificar la resolución de algunas necesidades, impulsos, deseos que sienten insatisfechos en el presente sistema. La respuesta puede verse en el sentido del primitivismo antes esbozado, pero también apunta hacia la resolución de conflictos que están hoy abiertos.

Aunque en general pueda hablarse del retorno de la noción insular de la utopía, que empleando la praxis utópica y la revuelta busca generar un archipiélago de prácticas diferentes que prefiguran un mundo mejor, el proceso continúa en marcha. La década del 2000 parece un momento álgido en cuanto a la negociación en el arte y en el activismo, estableciéndose proyectos que trabajan con el asunto de los permisos y la legislación. En este mismo decenio, la tendencia a generar instituciones habla de, quizás, el impulso utópico parece estar atreviéndose de nuevo a pasar a la Gran Escala. De todos modos, las tierras de Utopía continúan siendo cambiantes, contradictorias e imposibles de cartografiar por completo [298].



[298] Qiu Zhijie, *The Map of Utopia* [«El mapa de Utopía»], 2012.

Translations

INTRODUCTION AND THEORETICAL FRAMEWORK

*Utopia resurfaces as a project, again and again, and then there is history added each time*¹.

Utopia seems to be one of those recurrent yearnings that humanity takes up and abandons with the rhythmic cadence of desire. In spite of the sad failures and sometimes terrifying successes of those who have attempted to make it real, today the social dream continues to be one of the forces which drives history. This doctoral thesis proposes a recognition of the importance of utopia and wishes to insist on its possible emancipatory meaning. Combining panoramic vision with case studies that come both from social movements and from art, this thesis is based on the premise that the utopian can imply a prism through which we can better understand the forces which shape and shake our world.

THE USE OF THE TERM «UTOPIA»

It is well known that the word «utopia» was invented by the Englishman Thomas More, who came up with the term in his eponymous book published in 1516². Its pages describe the government of a distant island where the use of reason has succeeded in resolving all social problems: Plato's *Republic* stands out among many classical references which the author handles with ease and in a playful spirit. Throughout the text of *Utopia*, More gives names to places and people that are really paradoxes and humanist word play: the name of the governor signifies a king without a people; that of the river, a river without water; and that of the capital, a city without inhabitants.

¹ Rachel Weiss, *To and From Utopia in the New Cuban Art*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2011, p. 250.

² The book's full title is *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*.

Although the island of Utopia in principle takes its name from the Greek *ou-topos* or «no place», More himself explains that its etymology could also be traced back to the Greek *eu-topos*, signifying «good place» or «desirable place». This ambiguity between the impossible space and the positive place will continue in the following centuries, so that the use of the word tends to be accompanied by misunderstandings—in some cases sterile, in other cases fruitful. The meaning of the utopian has thus moved around and about through the nuances of this terrain, located between the diametrically opposed poles of the daydream and the desire for effective change³.

As a literary genre, utopian literature emerged, following in the wake of Thomas More, tending to use narrative structures that come from travel literature: a character who has visited the perfect society gives a detailed account of the ways in which life is organised there, often taking in the most trivial and quotidian aspects. Literary utopias tend to function in a dialectical way, given that the societies they describe are implicitly opposed to the actual social-political context in which they were written. The description of the non-existent place thus takes on a critical meaning, offering to the reader's imagination an alternative place to the actual state of things, and a place which is considered by the text's authors to be superior. Together with the ordering of different areas of existence, these novels also tend to develop «gratuitous» fantasies, where audacious technological advances or exceptional natural environments facilitate happy concord.

The importance of utopian literature endured until the beginning of the 20th Century, at which point the genre of *dystopia*, opposed to utopia in its condition of being a «bad place», took centre stage. Dystopic literature and film depict nightmarish places, terrifying societies in which the worst tendencies of the world in which they were imagined are exacerbated. At the same time, and in parallel, so-called utopian «social theory» developed, employing a focus that seeks effective social transformation.

Nevertheless, already long before More had imagined his utopia, there was the current of myth and oral tradition whose songs, tales, legends, and images evoked places of plenitude and pleasure. The dreamed-up geographies of popular utopias such as Cockaigne presented far-away regions where the body's various desires and passions would be fulfilled⁴. On certain occasions, the rivers of milk and honey mixed with the waters of those paradisiac places which appear in most religions. In general, though, the distance of religious utopias from our own world is in terms of time rather than space, passing through the frontier of death or recovering times long past.

In parallel with all these pagan, religious, or secular dreams, so-called «utopian practice» developed and attempted to establish new societies based on radically different principles. This impulse has also been recurrent throughout human history, manifesting itself over time through sects, millenarian movements, messianic groups and communes of various types, as well as through actions which seek to prefigure a different system. The tendency towards systemic reorganisation became sharper in the 19th Century and, on a larger scale, became a hugely important aspect of 20th Century history.

³ See Lyman Tower Sargent, *Utopianism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

⁴ Later we will speak in some more detail of this collective fantasy, mainly in chapters II, IV and VII.

During that century, huge collective attempts at transformation took place, whether based on communist, anarchist, or even national-socialist principles. While it has been said that what is utopia to one person is dystopia to another, it is certainly true that the persistent idea of completely changing the ways of organising common life—from its widest dimensions to its most everyday aspects—is at the centre of some of the great conflicts of these years. As a result, some consider the 20th Century to be «the great century of utopian practice.»

It is true that, despite the usefulness of categorisation, in reality the different meanings of utopia tend to coexist: the dreamlike and fictitious element is always present in utopian practice, even when the latter aspires to a full degree of implementation. On the other hand, the question of *potentiality*—the idea that we could live in many other ways—continues in the subtext of even the most fantastic utopias, including those which seem to be concerned only with escaping from the present.

This doctoral thesis is based fundamentally on the study of examples of utopian practice, employing notions of the performative and the symbolic construction of space as useful analytical tools. Nonetheless, the meaning of utopia can never be unambiguous: although, above all, there is here the notion of the good place understood as a practicable space, we do not avoid meaning of the imaginary, linked to impossible desires, something that is merely dreamt and always unattainable.

Throughout this analysis, the case studies are placed in connection with activism and art. The exploration moves in the space of a triple intersection: the interstitial zone which connects art, utopia, and the social movements of the extra-parliamentary left [1]. For their part, the spatial-temporal co-ordinates are situated in Western Europe after the fall of the Berlin Wall.

UTOPIAN ACTIVISM, CREATIVE ACTIVISM

In the European activism of the 1990s and 2000s, lifestyles already formed part of what is understood as political commitment. If the so-called new social movements were no longer necessarily tied to questions of class, within them the creation of a common identity of an especially cultural meaning took on great importance. Different groups shared «imaginaries»⁵, references, aesthetic universes, and ways of relating: social change was already understood as something systemic, which affects all aspects of the quotidian, the affective and even human drives⁶. The old political desire to bring into practice a complete transformation of life shows the unmistakable traits of utopia.

⁵ Here we are using the term in its sense introduced by philosopher Cornelius Castoriadis. See Cornelius Castoriadis, *The imaginary institution of society*, Cambridge Mass, MIT Press, 1998.

⁶ Murray Bookchin, somewhat acidly, speaks of *lifestyle anarchism*, criticising forms of anarchism that try to achieve lifestyles for a specific group rather than seek to achieve a change in the system. See Murray Bookchin, *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgeable Chasm*, Edinburgh -Oakland, AK Press, 1995.

Across the years, there has been a recurrent tendency for social movements to create their own space—generating environments of communitarian protest that function at the same time as places of conflict and of living together. Normally faced with the agitations and risks of political struggle, utopia tends to imply a kind of rest, inventing a society where confrontation is not necessary. Nonetheless, in this type of place the dreamt world is inserted into the struggle itself, configured as a weapon in the conflict. Proposition and opposition are indissoluble, configuring a single settlement.

These paradoxical spaces can provide a place for collective creativity to develop. The profuse symbolism that they sometimes reach makes us think about the aesthetic possibilities of these forms of creativity, which also tend to speak of a better world.

Following a tendency which has been accentuated more and more since the 1950s, it is not only the activist place that had an important aesthetic meaning; the actions and lifestyles of many social movements have also been characterised by a strong sense of the spectacle. These movements appear to have assimilated elements that belong to performance, happenings, and installation, as well as principles coming from expanded theatre and free education.

This idea of political spectacle is related to an inherently human creative drive, which combines with the desire for social change. The north-American sociologist Stephen Duncombe came up with the concept of the «ethical spectacle», whose definition it is worth citing in some detail:

The concept of ethical spectacle offers a way of thinking about the tactical and strategic use of signs, symbols, myths, and fantasies to advance progressive, democratic goals. [...] [T]he theory's premises are: (1) that politics is as much an affair of desire and fantasy as it is reason and rationality, (2) that we live in an intensely mediated age (what Situationist Guy Debord called the Society of the Spectacle), (3) that in order to be politically effective, activists need to enter the realm of spectacle, and (4) that spectacular interventions have the potential to be both ethical and emancipatory.

An ethical spectacle is a symbolic action that seeks to shift the political culture toward more progressive values. An ethical spectacle should strive to be:

Participatory: Seeking to empower participants and spectators alike, with organizers acting as facilitators.

Open: Responsive and adaptive to shifting contexts and the ideas of participants.

Transparent: Engaging the imagination of spectators with out seeking to trick or deceive.

Realistic: Using fantasy to illuminate and dramatize real-world power dynamics and social relations that otherwise tend to remain hidden in plain sight.

Utopian: Celebrating the impossible — and therefore helping to make the impossible possible⁷.

Duncombe's proposal goes beyond the iconoclastic condemnation of spectacle as something that is necessarily alienating and proposes an exploration of its liberating potential:

⁷ Stephen Duncombe, «Ethical spectacle», in Andrew Boyd and Dave Oswald Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, London-New York, OR Books, 2012, p. 230.

Progressives tend to distrust anything that smacks of propaganda or marketing — that's what the other side does. We tend to believe that proclaiming the naked Truth is enough: «Ye shall know the truth, and the truth shall set you free.» But waiting for the truth to set us free is lazy politics. The truth does not reveal itself by virtue of being the truth: it must be told, and told well. It must have stories woven around it, works of art made about it; it must be communicated in new and compelling ways that can be passed from person to person, even if this requires flights of fancy and new mythologies. The argument here is not for a progressive movement that deceives or cheapens its message but rather for a propaganda of the truth. This is the work of ethical spectacle⁸.

This doctoral thesis analyses the symbolic dimensions and the utopian meaning of different activist movements and moments. It deals first with the production of utopian space through collective creativity in the occupied street of Claremont Road in London. It then analyses the aesthetic component and the propositional meaning of the anti-capitalist parties which the Reclaim the Streets collective organised in London between 1995 and 2001. These big celebrations grew in scale until they merged into the anti-globalisation movement—also known as the movement of movements—which will be explored subsequently. These big mobilisations brought about a global dissemination of those protest aesthetics which had been gestating throughout the 1990s. Now situated in 2011, the epilogue of the doctoral thesis shows the popularisation, widespread growth, and continuity of these languages, studying the activist camp that between May and June 2011 staged a whole city within another in the very urban centre of Madrid.

These case studies analyse a process of codifying prefigurative protest languages that are based on the performative, on the sense of play, on festivity, and on community meeting. The consecutive analysis of different examples configures a possible genealogy that allows us to understand the evolution of protest aesthetics through a course where continuity and invention alternate.

These political iconographies configure an imaginary of conflict, but also a utopian universe which speaks of distinct ways to organise living together. To unveil the social thinking implicit in activist actions can be especially useful when dealing with groups that do not have an explicit programme or list of proposals. Through the course of the investigation, we will see how, in a dialectical way, groups make a myriad of proposals centred on imagining «another possible world». In that sense, utopia plays the role of a political discourse.

ART AND UTOPIA

In spite of seeking to incorporate a capacity for the spectacle that previously belonged to «Art», activist groups do not tend to have artistic intentions in any strict sense. There are, nonetheless, collectives which consciously and voluntarily dedicate themselves to the production of symbolism. From the second half of the 1990s some groups dedicated to

⁸ *Ibid.*, p. 231.

communicative activism connected with artistic institutions, producing examples of hybridisation and mutual influence. Thus, on certain occasions, creations are situated in an ambiguous position between political practice and the spaces of regulated creativity.

In a loosely chronological form, the narrative of this doctoral thesis starts out from examples of activism to move closer and closer to the world of contemporary art. Both fields are united in terms of the symbolic dimension, where utopian practice also has a performative aspect and where the intention of creating a shared space is related to the poetics of the «good place».

The Marxist Ernst Bloch has already highlighted the importance of art for the development of social imagination, in what he called the «daydream»⁹. If utopian and artistic impulses have had a close relation throughout history, during the 20th Century this paring will take on a special importance: the desire to merge artistic creation with existence itself, reiterated in the first and second waves of the avant-garde, will configure a kind of especially fertile utopia which attempts to reconcile artistic ambitions and social desires.

In art, as in other areas, utopia can be a theme or a practice. Starting with the experiments of the avant-garde, different object-less artistic forms had started to occupy the areas belonging to the space and time of *real* life. This mode of understanding creation was radicalised in the 1960s, when the expansion of art towards action (performance, action art, happening) encountered the spread of theatre beyond the stage (invisible theatre, guerrilla theatre). Likewise, the expansion of art towards three-dimensional space (installation, environment) linked up with the notion of architecture beyond the design of buildings, embracing also human life, understood in an integral manner.

At that time, the idea of expanding disciplinary barriers was a central question. However, even if today this idea seems to have been largely abandoned as the nominative concern linked to the question of what art *is*, the successive overflows of creativity have been inherited by contemporary artists, and now function as a starting point.

The cases studied here pull together the performative, the spatial, and that which Rosalynn Krauss in 1979 called *sculpture in the expanded field*¹⁰, configuring places of experiential meaning which also connect with the Situationist idea of the «construction of situations».

Applying to art the distinctions between the different kinds of utopia, one could place utopian literature, with its descriptive character, in relation to the representations of the ideal place through painting, maps, and models. For its part, after the various outbursts of the first and second avant-garde movements, art could not only *represent* utopia but could also perhaps possess the ability to bring it about in practice.

One of the issues tackled by the doctoral thesis is the utopian meaning of artistic categories of the 1990s related to encounter and participation—such as relational art, social art, and public art—to later discuss what could be considered a «utopian turn» in curatorship at the beginning of the 2000s. After carrying out a contextual analysis, the investigation centres on the analysis of three artistic cases, each of which represents an artistic-utopian model.

⁹ See Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge Mass., MIT Press, 1986, 3 vols.

¹⁰ Rosalynn Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, vol. 8, spring 1979, pp. 30-44.

The public art of Thomas Hirschhorn raises the question of an «alter-institutional» current in which art imagines institutions that, in a symbolic manner, amount to a staging of the welfare state. In a parallel way, social movements have also imagined new structures that could replace the institutions of a system in crisis.

The project *AVL-Ville* by Atelier van Lieshout collective reworks the tradition of communes of artists through the parodic staging of a city created by and for the group itself. For its part, the work of the artist Lara Almarcegui around vacant plots of land implies an ecological, poetic, and urban re-reading of the idea of the garden as the good place. Almarcegui proposes a city whose gaps serve as small oases within urban development and planning, functioning as free zones, populated by wild vegetation and unregulated behaviour.

GEOGRAPHICAL AND TEMPORAL FRAMEWORK

The chronology of this doctoral thesis takes 1989 as its starting point, seeking to refute the idea of the disappearance of the utopian reference following the fall of the Berlin Wall¹¹. Although the configuration of the new global capitalism had started earlier, 1989 functions as an enormously symbolic date that has come to represent a radical change in the historical paradigm of the West¹². With the disappearance in 1990 of the Soviet bloc, capitalism established itself as a hegemonic system, radicalising itself and accelerating its global expansion¹³.

The British art historian Claire Bishop has indicated the great moments of socio-political change as catalysts for waves of participation and interest in the social within art:

From a Western European perspective, the social turn in contemporary art can be contextualised by two previous historical moments, both synonymous with political upheaval and movements for social change: the historic avant-garde in Europe circa 1917, and the so-called 'neo' avant-garde leading to 1968. The conspicuous resurgence of participatory art in the 1990s leads me to posit the fall of communism in 1989 as a third point of transformation. [...] Each phase has been accompanied by a utopian rethinking of art's relationship to the social and of its political potential¹⁴.

¹¹ See, for example, Patrick Hayden and Chamsy el-Ojeili, *Globalization and Utopia. Critical Essays*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.

¹² See Dominik Bartmanski, «Inconspicuous Revolutions of 1989: Culture and Contingency in the Making of Political Icons», in Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmanski and Bernhard Giesen (eds.), *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, London, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 39-65. After the fall of the Wall authors such as Fukuyama even diagnosed an «end of history». Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.

¹³ The alliances of the power elites at a transnational level have become more intense in the West since the 1950s. See David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

¹⁴ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012, p. 3.

This work starts out from the last of the waves indicated by Bishop, adding the utopian and iconic analysis of social movements, whose great relevance in the collective imagination is not addressed by Bishop. The current study proposes to place Bishop's «social turn» in art in dialogue with an «aesthetic turn» in activism¹⁵, which in the 1990s showed a marked interest in the production of symbolism and the conscious creation of images. Both turns clearly mesh with the mythified precedent of the 1960s. Finally, the epilogue of this work adds the cycle of 2010-2011 as the next inflection point for activist creativity and political-utopian discourses in art¹⁶.

The geographical framework, located in Western Europe, focuses on countries that were not part of the Soviet bloc¹⁷. This focus links to the premise of the research group Former West, which indicates the impact of the fall of the Berlin Wall on the «political and cultural imagination of Western Europe.»¹⁸

Although this is a panoramic thesis in the temporal sense and above all in the geographical sense, it is nonetheless also a specific work in terms of the *conceptual* which, like a common trunk, unites the branches of the different cases.

OBJECTIVES AND HYPOTHESIS

This doctoral thesis seeks in the first place to investigate the symbolic meaning of utopian practice carried out by activism and art after the fall of the Berlin Wall by analysing its «imaginaries» and understanding its images. In the second place, it seeks also to explore a meeting point, a zone of intersection between the practices of art and activist movements, maintaining utopia as a uniting principle. The starting hypothesis is that the utopian framework allows a better understanding of these areas and that utopia, far from disappearing, continues to be a central referent, although its forms have changed.

¹⁵ This idea is first proposed in an article published by *Third Text*. See Julia Ramírez Blanco, «Reclaim the Streets! From Local to Global Party Protest», *Third Text*, 4, *Global Occupations of Art*, July 2013. Available at: <http://thirdtext.com.contentcurator.net/reclaim-the-streets> [consulted: 10/02/2015].

¹⁶ Within this framework, the doctoral thesis handles two distinct temporalities, which relate to the nature of the case studies. The attention paid to activism is related to the cycles of protest recognised by historians and sociologists: the cycle of the anti-globalisation movement, which runs from about 1994 (with the *zapatista* insurrection) to 2003 (with the opposition to the Iraq War) and the following activist peak which started in 2010-11 with the «Arab Spring» and the occupation movement, and which continues to be active. The study is thus primarily concerned with activism between 1992 and 2003, returning to address it in 2011. The temporality of social movements is more reactive and more directly tied to specific events. Art, which has a more «long time» temporality, continues to develop some of the utopian ideas of the mobilisations after these have reduced in size and influence. The artistic case studies are thus situated in different points within the general chronology, between 1989 and 2012.

¹⁷ Regarding the «other side» of the Wall, one should highlight the first exhibition dedicated to art after the fall of the Soviet bloc in countries which had belonged to the USSR. See Bojana Pejic and David Elliot, *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm, Moderna Museet, 1999.

¹⁸ Bishop, *op. cit.*, chapter 7, note 1, p. 342.

The text poses some questions. After 1989, what are the utopias that are dreamed and imagined from art and activism actually like? What traditions do they bring together? What kind of world do they prefigure? To what are they opposed or what issues are they criticising? What is the relationship between these utopias and history, and in what way do they relate to the present? And, in a transversal way, what meaning is taken on by the connections between art, utopia, and social movements?

In general terms, the questions of this doctoral thesis are related to these three dimensions of investigation. Thus, in terms of the aesthetic, it tries to carry out an iconographic analysis of the forms that have been developed in the utopias of art and activism, presenting the image as a fundamental field for understanding the utopian.

Through the case studies that come from activism and art, the investigation seeks to explore the sense of utopia as a form of thinking and as praxis, in its most poetic and political sense. The analysis of specific examples serves to access the social imagination and the implicit social proposals in actions and art works. Finally, in a transversal manner, this doctoral thesis proposes an historical analysis of the relationship between art and activism in the 1990s and 2000s, exploring their different levels of connection. In conclusion, the thesis puts forward an inquiry into the political meaning of utopian practice and the utopian meaning of artistic practice.

METHODOLOGY

This doctoral thesis has embarked from a series of premises, from a set of choices in terms of the ways of approaching the work and the forms which the text has adopted¹⁹. We can succinctly articulate some of these starting from certain main drivers:

Theoretical sense of the structure: Through a tripartite structure, the «architectures» of the text itself reflect the areas that this investigation places into dialogue. Following a roughly chronological account, the thesis tackles different case studies which advance slowly from the field of social movements towards the terrain of art. Thus, the first part concerns the utopian creativity of social movements, the second part explores cases situated in the interstitial territory that connects art and activism, and the third part deals with some examples of utopian-artistic practice. Ending the work, the epilogue returns to the field of activism, speaking of the simultaneity in the development of artistic and political utopias, whose various peaks of visibility alternate.

Adherence to case study: In the form of approaching the work, there is a willingness to carry out a direct analysis of the chosen examples²⁰. This doctoral thesis has not wanted to superimpose theory on praxis, but rather the methodology has sought to move from the

¹⁹ In this sense, Juan Antonio Ramírez speaks of the different narrative strategies that can be adopted in an article. Juan Antonio Ramírez, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Ediciones del Serbal, Madrid, 1996, p. 130.

²⁰ Regarding the centrality of the visual object of study in the history of art, Otto Pächt, paraphrasing the Bible, claims that «in the beginning was the Eye, not the word.» Otto Pächt, *The Practice of Art History: Reflections on Method*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 1999, p. 8.

specific to the abstract. In that sense, it is necessary to stress the importance of direct sources, field visits, and interviews. The difference in the sources is related to the idea of mixing well-known examples with issues that have received little attention from historians, placing these two realms in relation to each other.

The importance of the image: For the art historian, works themselves are simultaneously direct sources and case studies, configuring themselves as the point of departure and the point of arrival. In the historical-artistic discourse, images play a role that goes beyond mere illustration: as Juan Antonio Ramírez indicated, the discipline itself has an iconic-verbal sens²¹. Throughout the doctoral thesis, the profusion of visual documents is established as an indispensable part of the discourse, which proves fundamental for the production of meaning. Special care has been taken to seek images of quality, offering on many occasions images that are not very well known, many of which are reproduced here for the first time.

Art history as a method and not as an object: Primarily in the first part and in the epilogue, the examples offered correspond to unregulated creativities, which could fit into the framework of outsider art or of visual studies. The second and third parts analyse works that have inserted themselves more clearly within more traditional art history. This combination also involves a taking of sides, proposing an understanding of art history as a method and not as an object. In that sense, this doctoral thesis employs a reading of images through analytical description and systems of visual relation, in which iconographic systems evolve and relate to each other over time. In a primordially visual society, we believe that the history of art can be configured as an especially useful tool. The historical study of the image which belongs to the discipline is here configured as an instrument for analysing reality, whose fields of utility go beyond those traditionally marked out by the «artistic» institution.

Iconic reading of history, historical reading of the iconic: Using methods of art history, the first part of the thesis involves an *iconic* reading of history, using images generated by social movements for the interpretation of political discourses and the analysis of the social dream. In a symmetrical manner, in the second and third parts there is a *historical* reading of the iconic, where images created with a more or less artistic intention are placed in relation to their context, establishing a dialogue with the utopian universe of the dissident movements.

Interdisciplinary methodology: Throughout the doctoral thesis, a leading role is played by the overlapping of art, politics, and society. Thus, although the main point of view is concerned with art history, the areas explored oblige the adoption of hybrid forms of proceeding based on an interdisciplinary approach. Utopia is in itself a matter which goes beyond disciplinary territories, and its study requires the employment of mixed method-

²¹ In the words of Ramírez, «There is an important technical difference between our discipline and other humanistic subjects such as economic, social, or literary history: while these latter are «verbal», the history of art and architecture is ‘iconic-verbal’. We practice, although we are not always aware of this, a hybrid genre, combining texts with visual reproductions.» Ramírez, *op. cit.*, p. 31.

ologies²². Here, forms of work derived from anthropology and sociology have been used, such as field work or the systematic conducting of more than 20 interviews²³. Research stays at the University of New York with the professor of sociology Stephen Duncombe and at the *Laboratoire Langages, Actions Urbaines, Altérités* de Nantes (LAUA) with the anthropologist, sociologist, and art historian Emmanuelle Chérel, correspond to understanding of the need to learn other ways of approaching the work. In terms of the secondary sources, the reading of history and sociology texts has been fundamental, contextualising our case studies. In that sense, the doctoral thesis would be situated within cultural studies, although it conserves its disciplinary origin in the history of art as an organising axis.

Narrative modality: Being conscious of the inevitable partiality of any text however rigorous it may be, we have decided here to tell *the history* as *a history*, as a *story* in which particular attention is combined with analysis of the general context. At every point, the narrative is driven by the specific cases, by the images.

Desire for clarity: Ernst Gombrich said that if something is told well it could be understood by a child. We have not gone that far, but there has been a constant desire for clarity and cultural translation. We consider that the quality of a product such as a doctoral thesis does not have to be incompatible with the attempt (and the obligation) to make it accessible.

STATE OF THE QUESTION

The subject, as it has been defined in this doctoral thesis, has not been approached previously and this work is planned as a novel investigation. In previous publications, there has been no attempt at an analysis which systematically tackles the triple intersection between utopia, contemporary art, and social movements. That is why we will here discuss the bibliography concerning these areas in a more separate way. To define the state of the question, what is pertinent are the studies that explore the relationship between art and activism, between utopia and activism, and finally between contemporary art and utopia.

Regarding the study of the relationship between art and activism from the 1990s, there is a rich bibliography, written in the most part by people connected to the anti-globalisation movement. It is important to highlight the work of the art critic Brian Holmes, whose articles over the years serve as an analytical chronicle of some moments of

²² In that sense, one can see as paradigmatic the radical interdisciplinary approach of the two interrelated societies dedicated to the field of utopian studies, in their North American and European factions. See <http://utopian-studies.org> [consulted: 16/09/2014] and <http://www.utopianstudieseurope.org> [consulted: 16/09/2014].

²³ The said interviews have been carried out in person whenever it has been possible. However, geographical difficulty has also made it necessary to use videoconferencing (Skype) and interviews via email.

intersection between both dimensions²⁴. The English art historian Gavin Grindon has analysed activism in relation to avant-garde traditions²⁵ from an eminently theoretical point of view, which changed from 2014 when, together with Catherine Flood he curated the exhibition *Disobedient Objects* about activist design (Victoria and Albert Museum, 2014-15). In the introductory text which he wrote together with Flood for the catalogue²⁶, he focuses on the objectual dimensions and on design, simultaneously linking to material cultural studies and to the history of art, and placing himself in greater proximity to the modes of proceeding of this doctoral thesis. The creative activist John Jordan²⁷ is the author of various texts that are fundamental here and which were written between the middle and end of the 1990s²⁸. His artistic reading of activism is connected to the first and second waves of the avant-garde, establishing common points and points of divergence through his own biographical experience.

Of a more general nature are the works of the artist Gregory Sholette about artistic production outside of the more normative zones of Art²⁹ and of the historian André Mesquita. Based on his master's thesis, the latter published the book *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* [«Poetic insurgencies: activist art and collective action»]³⁰, which functions as an interesting synthesis of forms of creative activism linked to the anti-globalisation movement, exploring the Brazilian case in most detail. With the wish to create an educational book to provide understanding of a little-known subject, the book *Artiv-*

²⁴ Brian Holmes's texts have been compiled mainly in two books: *Unleashing the Collective Phantom* (New York, Autonomedia, 2008) and *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (Eindhoven, Van Abbemuseum-WHW, 2009).

²⁵ See Gavin Grindon (ed.), *Aesthetics and Radical Politics*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2008; «Carnival Against Capital: A Comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey», *Anarchist Studies*, 2, vol. 12, 2004, pp. 147-161. Also, Gavin Grindon, «Surrealism, Dada and Refusal of Work: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde», *The Oxford Art Journal* 1, vol. 34, 2011, pp. 79-96 and «Revolutionary Romanticism: Henri Lefebvre's Revolution as Festival», *Third Text*, 2, vol. 27, 2013, pp. 208-220.

²⁶ Catherine Flood and Gavin Grindon, «Introduction» in Catherine Flood and Gavin Grindon (eds.), *Disobedient Objects*, London, V&A Publishing, 2014, pp. 6-25.

²⁷ Grindon and Jordan wrote a small book about creative activism: Gavin Grindon and John Jordan, *Realizing the Impossible*, London-New York, Laboratory of Insurrectorial Imagination-Minor Compositions, 2010.

²⁸ His article «The art of necessity: The subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets» was very important for this current work: this text provides a departure point for the aesthetic consideration of social movements and direct action. See Jordan, in George McKay (ed.), *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, London-New York, Verso, 1998, pp. 129-151.

²⁹ Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, Pluto Press, 2011. See also Nato Thompson and Gregory Sholette, *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2004, as well as the compilation by Blake Stimson and Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2007.

³⁰ André Mesquita, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*, São Paulo, Anna Blume-Fapesp, 2011.

isme by Stéphanie Lemoine and Samina Ouardi stands out, rich in images and texts of a synthetic spirit³¹. In Spain, linked to different specific experiences, an ample theorisation has been carried out by Jordi Claramonte³², Jorge Ribalta³³, Marcelo Expósito³⁴, Jesús Carrillo³⁵, Darío Corbeira, and Leónidas Martín³⁶. It is fitting to highlight, in relation to Latin America, studies linked to the Conceptualismos del Sur network, and the curatorial work related to the work of Manuel Borja-Villel at the head of the Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) and the Centro Nacional de Arte Reina Sofía in Madrid.

In terms of the relationship between activism and utopia, Stephen Duncombe's research, dedicated to the most oneiric and creative dimensions of political action, has been decisive for this work³⁷.

It has not been desired to gather here the countless discussions about the relevance of utopia in the postmodern debate. Similarly, we have avoided avoidance of dealing with certain figures that are frequently appealed to in the analysis of forms between art and activism (Benjamin, De Certeau, Deleuze and Guattari, Debord)³⁸, seeking to provide a

³¹ Stéphanie Lemoine and Samina Ouardi, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 60*, París, Éditions Alternatives, 2010.

³² See Jordi Claramonte Arrufaz, *La república de los fines* (Murcia, Cendeac, 2010) and *Del arte de concepto al arte de contexto* (San Sebastián, Nerea, 2011).

³³ Jorge Ribalta, «Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos», *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), March 2004, which can be accessed at http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm [consulted: 17/10/2014] and «Experimentos para una nueva institucionalidad», in Manuel J. Borja-Villel, Kaira M. Cabañas and Jorge Ribalta, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA, 2009, pp. 225-265.

³⁴ Marcelo Expósito, «Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento», expanded version of the lecture given at the *VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): «Sur, sur, sur, sur...»*, México D.F., January 30 2009 and «Todo mi cuerpo recuerda. Desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario», in Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Tamara Díaz Bringas, Lars Bang Larsen, Linda Nochlin, Lady Allen of Hurtwood, Rodrigo Pérez de Arce, Beatriz Colomina, Aldo Van Eyck, Robert Filliou, Pier Vittorio Aureli, Marcelo Expósito, and Graham St. John, *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruela, 2014, pp. 218-247. Some of his films have also proved useful: *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (España, 2004) and, with Nuria Vila, *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* (Spain, 2007).

³⁵ At an early point, his texts in the book *Modos de hacer* stand out. See Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, and Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

³⁶ See Leónidas Martín, «Yomango», October 6 2011. Available at: <http://leodecerca.net/yomango/> [consulted: 05/05/2013]. Also,, together with Jordi Claramonte et. al., «Las Agencias». Available at: <http://leodecerca.net/textos/acerca-de-lasagencias/> [consulted: 12/06/2013]. Also the films *Arte y Activismo* (Spain, 2010) and, with Núria Campadabal, *Activismo y ficción* (Spain, 2012).

³⁷ See Stephen Duncombe, *Cultural Resistance Reader* (London-New York, Verso, 2002) and *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* (New York, The New Press, 2006).

³⁸ In 2004 Claire Bishop was already indicating the reiteration of the same authors and references to refer to certain themes in her article «The Social Turn: Collaboration and Its discontents» (*Artforum*, February 2006, pp. 178-183). See Bishop, 2012, *op. cit.*, p. 11.

point of view that is tied much more specifically to the study of the visual. As a whole, this work reclaims the analysis of iconic utopias using methods related to the visual imagination, understood in its widest sense.

In terms of the study of the utopian sense of contemporary art, even though at the beginning of the 2000s the word «utopia» returned to art discourse³⁹, this curatorial and artistic interest has not been accompanied by sufficient academic efforts to understand the nature of this relationship. It is useful to explain that in the field of constructed or imagined architecture various studies have been carried out: in our own country we could highlight the work of Antonio Bonet Correa, Juan Antonio Ramírez, Francisco Jarauta, and Delfín Rodríguez Ruiz, supervisor of this doctoral thesis.

In spite of the complexity and the professional wealth of the societies of utopian studies in Europe⁴⁰ and the USA⁴¹, there is scant representation of researchers dedicated to exploring the history of art and its overlapping with the history of utopias⁴². Beyond these associations, in recent years a small constellation of texts has started to be developed from the history of art and the visual arts.

Not all approaches are equally significant for this study: Works such as *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* [«Art and Utopia. The city as seen by the visual arts»] (co-ordinated by María de los Ángeles Rueda in 2003),⁴³ still use the term in a vague sense, without making clear where they wish to go with the word. The compilation of texts about utopia for the series of MIT Press *readers* published in 2009⁴⁴ shows the importance of utopia in the field of current art, but also illustrates how relatively unexplored this terrain is.

Also in 2009, the catalogue of the eleventh exhibition of sculpture in Switzerland, entitled *Utopics: Systems and Landmarks* and edited by Simon Lamunière, is conceived of as a fascinating illustrated glossary of various intersections between utopia and reality, carrying out a journey through various social and artistic examples.⁴⁵ In a partial way, Marie Laurberg—placing the focus on Chinese art—and Stephen Duncombe—working rather in relation to North American activism—have approached this territory which, little by little, is beginning to be mapped.

In 2011, the art historian Rachel Weiss published the book *To and From Utopia in the New Cuban Art*⁴⁶ where, based on numerous case studies, she explores the paradoxical utopian meaning of the «new Cuban art», produced since the 1980s. Her work always embarks from the study of works of art, so that from these she can come to general conclusions.

³⁹ See chapter VII of the present work.

⁴⁰ See <http://utopian-studies.org> [consulted: 16/09/2014].

⁴¹ See <http://www.utopianstudieseurope.org> [consulted: 16/09/2014].

⁴² An exception is the artist Dan Smith, who studied this issue fundamentally from science fiction and the comic.

⁴³ María de los Ángeles Rueda (co-ord.), Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2003.

⁴⁴ Richard Noble (ed.), *Utopias*, Cambridge-London, MIT Press and Whitechapel Gallery, 2009.

⁴⁵ Simon Lamunière (ed.), *Utopics. Systems and Landmarks*, Zürich, JRP-Ringier, 2009

⁴⁶ Weiss, *op. cit.*

Approaching fundamentally Western examples, a collection of essays entitled *Utopia and Contemporary Art*⁴⁷ was published in 2012, related to the exhibitions and talks of the ARKEN museum which had been entitled *Utopia*. This book serves as a semi-catalogue, which gathers scattered texts without succeeding in establishing a genealogy or a wider study.

In 2013 the British art historian Jonathan Harris published the book *The Utopian Globalists. Artists of the Worldwide Revolution, 1919-2009*⁴⁸, where he traced a genealogy of the desires for a project of global change throughout the art of the 20th Century. Although the chronology and the case studies mean that the volume is radically different from this thesis, *The Utopian Globalists* is probably, together with Weiss's volume, one of the most interesting contributions to the study of the relationship between contemporary art and utopia.

In terms of the re-reading of art since the 1990s in social terms, this investigation starts out from the contributions of the curator Nato Thompson⁴⁹, the art historian Grant H. Kester⁵⁰, the Danish art critic Lars Bang Larsen⁵¹, the already mentioned Former West group, and, above all, the British art historian Claire Bishop. Although she does not explicitly analyse utopia, her book *Artificial Hells*⁵² tackles many themes of interest here such as the social implications of art and the dream of finding an artistic equivalent to political ideals.

RELEVANCE

In brief, the main contribution of this thesis concerns approaching a new field in which it proposes an encounter, an encounter between distinct social arenas and also an encounter between intellectual mechanisms for reading and understanding, thereby opening up a line of investigation that has not been yet explored. It is proposed here that

⁴⁷ Christian Gether, Stine Hoholt and Marie Laurberg (eds.), *Utopia and Contemporary Art*, Ostfildern, ARKEN-Hatje Cantz, 2012. The art critic Chantal Pontbriand also speaks of utopia in some sections of her book *The Contemporary, The Common: «From Utopia to the Common Place»* (pp. 100-111) and «Rirkrit Tiravanija: Modes of Utopia» (pp. 184-205). See Pontbriand *The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

⁴⁸ Jonathan Harris, *The Utopian Globalists. Artists of the Worldwide Revolution, 1919-2009*, Oxford, Willey-Blackwell, 2009.

⁴⁹ See Nato Thompson, *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, Cambridge Mass., MIT Press, 2012.

⁵⁰ See Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham-London, Duke University Press, 2011.

⁵¹ See Lars Bang Larsen, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, 1, London, Central Saint Martin's School of Art, 1999, pp. 76-87 and «The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990s – the decade that has yet to end», *Frieze*, 144, January-February 2012, in <http://www.frieze.com/issue/article/the-long-nineties/> [consulted: 24/08/2014].

⁵² Bishop, *op. cit.*

the combined study of these three fields could prove enlightening: the analysis of social movements helps the understanding of the utopian and political universe of a part of contemporary art, while the study of art serves to better understand the symbolic functioning of certain actions carried out from the social movements. Together with this approach, the research's relevance is also situated in its possible importance to distinct fields of study, notably the history of art, the study of social movements, and utopian studies.

From art history, many lively topics of debate within contemporary art are tackled, such as the tension between individual and group creation, the links between art and politics, the influence of social movements on art, and the question of the political and social agency of the aesthetic. This work implies a contribution to today's current of analysis which is recovering the art of the 1990s through a social reading, as well as contributing to research which is emerging on the almost unexplored question of the utopian meaning of Western art since the fall of the Berlin Wall.

In a transversal way, the thesis shows the evolution of the relationships between art and social movements and the different encounters within their separate trajectories. Exploring common cultural ideas, the text proposes a novel framework for addressing certain well-known artistic cases and connecting them with the semi-secret (because scarcely told) history of counterculture and the social movements. In that sense, the images too—tracked down and found with difficulty—imply an iconographic contribution which could help future scholars.

The doctoral thesis is also relevant for thinking about the social movements from a perspective that proposes the production of symbolism as an important dimension of political discourse and practice.

Regarding utopian studies, the research seeks to reconstruct certain developments in social imagination since the fall of the Berlin Wall from the point of view of their intersection with art and political action. Through the study of these fields, we set out the relationship of utopian practice with the performative and the spectacular. Furthermore, this thesis proposes the study of the utopian imagination through its symbolic and creative expressions, using sources that are not limited to the textual, and placing the image at the centre of the discourse. Finally, and without seeking to exhaust the question, this investigation explores the fundamental issue of the political agency of utopia.

Looking beyond the academic world, this analysis has been carried out at a time of a huge crisis in *real* politics and its conceptions. At times such as these, it seems more than ever necessary to direct the case towards the politics of fantasy and the fantasies of politics.

Conclusions

The chapters of this doctoral thesis have explored the triple intersection which connects art, utopia, and the social movements of the extra-parliamentary left in Western Europe between 1989 and 2012. Because the questions tackled are so broad and complex, exploration of them is not exhausted by this study. In fact, it remains open. Nonetheless, at the time of concluding the research it is necessary to recapitulate and enunciate some of the ideas which have been reached. Going from the specific to the general, we will try to respond to some of the questions that were raised at the start.

The initial conclusion to emerge from the **first part** of the study, dedicated to the «utopian creativity of social movements», concerns the central role acquired by utopian practice and the creation of a communitarian environment. Together with direct action, these dimensions function as a political spectacle that on many occasions is carried out in a conscious way. In this sense, a clear connection is found with the expanded arts, although this is not necessarily a question of direct influence: activists use modes of proceeding that come from art—such as the production of symbolism and the aestheticisation of the moment—and employ performative, scenic, and visual elements. This assimilation does not come so much from a direct influence as from a cultural incorporation of certain principles of the first and second artistic avant-garde movements.

These ideas have been reached through the study of the particular cases. In Chapter I («Activism as a place; the British anti-roads movement and the occupied street of Claremont Road») it is shown how an occupied street was transformed into a large-scale artwork and how the eviction of the activists functioned as an aesthetic and political spectacle. Chapter II («The party-protests of Reclaim the Streets»), for its part, shows the way in which a dissident group used spectacular parties as a political language through which the possibility of a better world was both staged and experienced. Chapter III («Globalisation of protest aesthetics»), for its part, shows a conscious reflection from within the actual field of social movements on the importance of aesthetic forms of protest, which come to be understood as fundamental tools for achieving social change.

The essential conclusion which emerges from the **second part** of the study, dedicated to the «intermediate zones between art and activism», is that the relationship between the two areas is not limited to the above-mentioned incorporation by activism of ways of proceeding that had previously been concentrated in the field of the artistic. Chapters IV, V and VI explore various examples which show numerous direct connections between

the two realms from the 1990s onwards. This encounter takes place as much in the liminal spaces of the counterculture and «alternative art» as in the terrain of more official art that involves «renowned» artists.

This conclusion has been reached through three chapters that explore a trajectory that sets out from activism and moves slowly towards the field of «Art». Chapter IV («Activist art») shows the existence of a network of groups tied to activism but dedicated specifically to the production of symbolism. Their ludic-poetic productions will reimagine the figure of the activist and the universe of protest. Chapter V studies some cases in which groups of activist art carry out their work within the artistic institution in a process characterised by a strong internal tension. Chapter VI, for its part, analyses some of the reworking of the activist imagination by established artists. It is shown here how these artists use themes, aesthetics, and ways of proceeding that come directly from the field of the social movements.

The main conclusion drawn from the **third part** of the study—dedicated to «utopian practice, artistic practice, and the good place»—concerned the verification of the important role of the utopian reference in contemporary art, even though the use of the concept of «utopia» has not always been explicit. This reinterpretation of the utopian, brought about through the languages of contemporary art, adds some characteristics of today's art—such as the ephemeral and the indeterminate—to the social dream. However, in general, there is a contemplation of the implicit contradiction in speaking of utopia after the recent proclamation of its death since the 1980s.

These notions derive from the analysis carried out in various chapters. Chapter VI («Utopian tendencies in contemporary art») provides a general vision of the importance of the utopian referent during the 1990s and 2000s, linked to certain discursive tendencies, such as relational aesthetics and public art. In addition, the continuity of various traditional utopian models in contemporary art is made explicit. In the case studies, it can be observed that the social dream takes on many different meanings. One of these is linked to public art, a question that is examined in more detail in Chapter VIII («Thomas Hirschhorn. Public monument, 'pedagogic turn' and alter-institution»), which puts forward the possibility that the work of the creator acts as a symbolic substitution for the public functions of the state. Chapter IX («The free state of *AVL-Ville*») shows how the work *AVL-Ville* by Atelier van Lieshout is a parodic commentary on the utopian prototypes of the artists' commune, merged in this case with the idealised referents of business culture. For its part, Chapter XI («The promised wastelands of Lara Almarcegui») explores how the Spanish artist generated a poetic universe in which vacant urban plots of land functioned as hybrid gardens, whose space—in which no intervention has been made—appears as a refuge within the city.

The **final part** («Epilogue») returns to questions that had been analysed in the first part, emphasising that the processes previously mentioned had been left open and that they therefore continue to be developed. Chapter XI («Disobedience as urban form: the Madrid Acampadasol»), now situated in 2011, demonstrates the growing importance of the spectacular aspects of activism, which have now increased their scale. This final case study also signals the return of the construction of space as a central element for a social movement. Since the camp, it had been shown that the continual process of coming and

going between art and activism carries on, establishing relationships between the two dimensions which are both more frequent and more intense.

This relationship means that the methodology used here is particularly fruitful. If we can conclude that the study of utopias is an issue relevant to the understanding of contemporary society, we can also add that the study of its images by employing the tools of art history is of great use in seeking to understand it.

If until this point the conclusions have been tied to the relationship of art with activism and ideas connected to the meanings that utopia took on in these two spheres, it is important now to reflect on the characteristics of the social dream that has been portrayed through them and its relationship with traditional utopias.

From the historical point of view, the point of departure of the kind of utopia described in this thesis is clearly situated in the cycle of the 1960s and 1970s. In this sense, certain ruptures and continuities were observed throughout the case studies.

On the one hand, with regard to the 20th Century, the post-1989 utopias start off from the rupture with the notion of progress linked to ideas of the Great Revolution. This model placed utopia on the temporal horizon, and therefore situated its territory in the promise of the «future». Situating themselves with a certain affinity towards Renaissance and Baroque utopias—understood as the tradition of utopian literature as travel literature inaugurated by Thomas More—today's utopias have returned to a spatial meaning: it is no longer the future that is their natural location, and they return to the *topos* as a central element.

However, a rupture with Renaissance and Baroque utopias involves the rejection of the prescriptive model proper to that time. In contrast with this format, the referents are now more *evocative* and tend to contemplate earlier periods with nostalgia, in a primitivism that dreams of times of community, contact with nature, a sense of the local, and of mutual care. Reacting against the recent and failed Soviet model, and in spite of nostalgia for state care, there is a strong rejection of all authoritarian models.

However, in their desire for praxis, the utopias portrayed here are connected to those small experiments in the 19th and 20th centuries, the so-called «great moment of practical utopia». Thus, the cases analysed in this study move continually in the tension between the representation of an ideal model and the paradoxical attempts to make it a reality.

From a general point of view we could see how some specific characteristics are repeated. Thus, one can talk of the understanding of utopia as a lack and of utopia as nostalgia, of utopia as the desire for multiple revolts rather than a Total Revolution, and of utopia as an insular notion that, rather than seeking the Great Revolution, pursues the creation of an archipelago of places of utopian praxis. Regarding the relationship with the specific historical moment, one can see a simultaneous reaction against the model of the USSR and that of neo-liberal capitalism.

In terms of understanding utopia as a lack, rational analysis mixes with dreams that belong to an undefined nostalgia. The practice of artists and activists tends to compensate and stage the resolution of certain needs, drives, and desires that are not satisfied by the current system. The response can be seen in the sense of primitivism previously noted but also points towards the resolution of conflicts which are active today.

Although in general one can speak of the return of the insular notion of utopia—which, employing utopian praxis and revolt, seeks to generate an archipelago of different

practices which prefigure a better world—the process continues. The first decade of the 21st Century seems to be a decisive time regarding negotiation in art and in activism, establishing projects that work with the question of permission and legislation. In this same decade, the tendency to generate new institutions speaks perhaps of the utopian impulse seeming to once again move towards the grand scale. In any case, the complex lands of Utopia will continue to be changing and contradictory, moving throughout space and time [298].

Bibliografía

LIBROS

- AA.VV., *50 Jahre/50 Years documenta. Archive in motion*, Kassel, Documenta, 2005.
- AA.VV., *Arquitectura radical*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Consejería de Cultura, 2003.
- ABBAY, Edward, *The Monkey Wrench Gang*, Salt Lake City, Dream Garden Press, 1999 [trad. esp.: *La Banda de la Tenaza*, Córdoba, Berenice, 2012].
- ADELL ARGILÉS, Ramón, y MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (coords.), *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales*, Madrid, Catarata, 2004.
- A.F.R.I.K.A., grupo autónomo/Neckar (eds.), *Rassismus und Antirassismus. Die Macht der Medien und die Ohnmacht der Linken?*, Grafenau, Trotzdem, 1994.
- A.F.R.I.K.A., grupo autónomo; BLISSETT, Luther, y BRÜNZELS, Sonja, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000.
- AG Spass muss sein! (ed.), *Spassguerrilla: Fantastische Möglichkeiten – mögliche fantasien*, Münster, Unrast, 1994 [1.ª ed., 1984].
- ALBA RICO, Santiago; SICHEL, Berta; VIDAL, Carlos; LACARDE, Franck; BREA José Luis; PERAN, Martí; EXPÓSITO, Marcelo, y MORAZA, Juan Luis, *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar*, La Coruña, Fundación Luis Seoane, 2001.
- ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*, Massachusetts-Londres, MIT Press, 2003.
- ALINSKI, Saul, *Rules for Radicals: A Pragmatic Primer for Realistic Radicals*, Random House, Nueva York, 1971.
- ALLEN, Felicity (ed.), *Education*, Cambridge-Londres, MIT Press-Whitechapel Gallery, 2011.
- ALLEN, Jennifer, *Franchise. Atelier van Lieshout*, Amberes, Ed. Colofon, 2002.
- *Atelier Van Lieshout*, Londres, Camden Arts Centre, 2002.
- *Atelier van Lieshout, XXV Bienal de São Paulo 2002. Representation for the Netherlands*, Ámsterdam, Mondriaan Foundation, 2002.
- *Sportopia*, Lyon, Le Retangle, 2003.
- (ed.), *Atelier van Lieshout*, Róterdam, NAI Publishers, 2007.
- ALLEN, Jennifer, y FUCHS, Rudi, *Atelier Van Lieshout. Schwarzes und graues Wasser*, Bawag Foundation, 2001.

- ALMARCEGUI, Lara, *Guide to non delimited rooms at de Ateliers*, Ámsterdam, 1997.
- *Wastelands Map Amsterdam, Guide to the Empty Sites in the City*, Ámsterdam, Stedelijk Museum Bureau, 1999.
- *Guide to undefined places in Lund*, Lund, Lund Sverige, Lunds Konsthall, 2005.
- *Guía de los terrenos baldíos de São Paulo*, São Paulo, Fundación Bienal de São Paulo, 2006.
- *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Sala Rekalde de Bilbao, Bilbao, 2008.
- *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the London Olympics*, Londres, Barbican Art Gallery, 2009.
- *Guide to the Wastelands of Flushing River Queens, New York City*, Nueva York, Ludlow 38-European Kunsthalle Collogne-Goethe-Institut New York, 2010.
- *Lara Almarcegui: exposición documental: demoliciones, descampados, huertos urbanos*, Murcia, Centro Párraga, 2003.
- *An empty terrain in the Danshui River, Taipei 2008-2018*, Taipéi, Taipei Biennale, 2008.
- ALONSO ATIENZA, Loreto, *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertebrados*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.
- AMOORE, Louise (ed.), *The Global Resistance Reader*, Nueva York, Routledge, 2005.
- ARAGON, Louis, *Le paysan du Paris*, París, Gallimard, 2001.
- ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2002.
- ARQUILLA, John, y RONFELD, David, *Networks and Netwars*, Santa Mónica, National Defense Research Institute, RAND, 2001.
- AST, Janine; GRÉE, Alan, y FIX, Philipe, *The House that Beebo Built*, Londres, Paul Hamlyn, 1969.
- ATELIER VAN LIESHOUT, 1993-1995, Róterdam, 1995.
- *3000 Prefabricated Sanitary units for Application in Mobile-Homes*, Róterdam, 1992.
- *Collection 1991*, Róterdam, Atelier Van Lieshout, 1991.
- AUGE, Marc, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- AZNAR ALEMÁN, Yayo; GARCÍA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, y NIETO YUSTA, Constanza, *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2011.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009.
- BACZKO, Bronislaw, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Turín, Einaudi, 1979.
- *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- BAEZA MEDINA, Almudena, y CAÑAS, Dioniso, *Tot Estrujenbank*, Madrid, El Garaje Ediciones, 2008.
- BAJTIN, Mijail, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- BASILIO, Miriam M., *Visual Propaganda and the Spanish Civil War*, Surrey-Burlington, Ashgate, 2013.

- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Éros*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1961 [trad. esp.: *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997].
- *Lascaux o el nacimiento del arte*, Madrid, Arena libros, 2004 [1.^a ed. en francés, 1955].
- *El ojo pineal y otros escritos*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- BEY, Hakim, *TAZ: Zona Temporalmente Autónoma, anarquía ontológica, terrorismo poético*, Madrid, Talasa, 1996.
- *Inmediatismo*, Barcelona, Virus, 1999.
- BILLBOARD LIBERATION FRONT AND FRIENDS, *The Art and Science of Billboard Improvement*, San Francisco, Los Cabrones Press, 1990.
- BILLING, Johanna; LIND, Maria, y NILSSON, Lars (eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Londres, Black Dog Publishing, 2007.
- BISHOP, Claire (ed.), *Participation*, Cambridge-Londres, MIT Press-Whitechapel Gallery, 2006.
- *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres-Nueva York, Verso, 2012.
- BISHOP, Claire; EGENHOFER, Sebastian; FOSTER, Hal; JOSEPH, Manuel; RAYMOND, Yasmin, y STEINWEB, Marcus, *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*, Zúrich, JRP Ringier, 2011.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BLISSETT, Luther, «Totò, Peppino e la guerra psichica», *Materiali dal Luther Blissett Project*, Udine, AAA edizioni, 1996.
- «Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0», Bertiole, AAA Edizioni, 1996.
- *Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural*, Literatura Gris, Madrid, 2000.
- *Q*, Turín, Einaudi, 1999.
- BLOCH, Ernst, *Principio Esperanza*, Madrid, Trotta, 2007, 3 vols.
- BLOM, Ina, *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture*, Berlín-Nueva York, Sternberg Press, 2007.
- BOLTANSKI, Christian, y CHIAPELLO, Eve, *The New Spirit of Capitalism*, Londres, Verso, 2005.
- BONAMI, Francesco, y FRISA, Maria Luisa (eds.), *50 Esposizione Internazionale d'arte. Sogni e conflitti – la dittatura dello spettatore*, Venecia, Marsilio-La Biennale di Venezia, 2003.
- BONET CORREA, Antonio, *La ciudad del futuro*, Instituto de España, 2009.
- BOOKCHIN, Murray, *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgeable Chasm*, Edimburgo-Oakland, AK Press, 1995 [trad. esp.: *Anarquismo social o anarquismo personal: un abismo insuperable*, Barcelona, Virus, 2012].
- BORJA-VILLEL, Manuel; CHEVRIER, Jean-François, y HORSFIELD, Craigie, *La ciutat de la gent*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.

- BORJA-VILLEL, Manuel, y CHEVRIER, Jean-François, *Arte y Utopía. La acción restringida*, Barcelona, MACBA, 2004.
- BORJA-VILLEL, Manuel; VELÁZQUEZ, Teresa; DÍAZ BRINGAS, Tamara; LARSEN, Lars Bang; NOCHLIN, Linda; HURTWOOD, Lady Allen of; PÉREZ DE ARCE, Rodrigo; COLOMINA, Beatriz; VAN EYCK, Aldo; FILLIOU, Robert; AURELI, Pier Vittorio; EXPÓSITO, Marcelo; ST JOHN, Graham, *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruella, 2014.
- BOURRIAUD, Nicholas (dir.), *Traffic*, Burdeos, CAPC Musée d'art contemporain, 1996.
- *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998 [trad. esp.: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008].
- *Postproduction*, Nueva York, Lukas and Sternberg, 2002.
- BOYD, Andrew, y MITCHELL, Dave Oswald (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012 [trad. esp.: *Bella Revuelta*, Milrazones, 2014].
- BOYLE, T. Coraghessan, *Drop City*, Londres, Bloomsbury, 2003.
- BRADLEY, Will, y ESCHE, Charles (eds.), *Art and Social Change. A Critical Reader*, Londres, Tate Publishing-Afterall, 2007.
- BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- BRAUNSTEIN, Peter, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s*, Londres, Routledge, 2001.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M., y BASUALDO, Carlos, *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon, 2004.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990 [trad. esp.: Butler, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001].
- CAMARILLO, María Teresa, y CUIEL, Guadalupe, *Hemerografía del Movimiento Estudiantil Universitario (1999-2000)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- CAMPANELLA, Tommaso, *La Ciudad del Sol*, Madrid, Akal, 2006 [1.^a ed. en italiano, 1602].
- CARERI, Francesco, *Walkscapes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius, *The imaginary institution of society*, Cambridge Mass, MIT Press, 1998 [1.^a ed., en francés 1975].
- CLARAMONTE ARRUFUZ, Jordi, *La república de los fines*, Murcia, CENDEAC, 2010.
- *Del arte de concepto al arte de contexto*, San Sebastián, Nerea, 2011.
- COMITÉ INVISIBLE, *La insurrección que viene*, Barcelona, Melusina, 2011.
- CONSEJO DE REDACCIÓN DEL GRAN POLLO DE LA ALAMEDA, *El gran pollo de la Alameda*, Sevilla, autoedición, 2006.
- COOPER, Davina, *Everyday Utopias. The Conceptual Life of Promising Spaces*, Durkham-Londres, Duke University Press, 2014.
- COULTIER-SMITH, Graham, *Deconstructing Installation Art*, Southampton, Caskad Publishing, 2006.
- CRIMP, Douglas, *AIDS Demo Graphics*, Seattle, Bay Press, 1990.

- DAVID, Catherine y CHEVRIER, Jean-François (eds.), *Politics, Poetics – Documenta X: The Book*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1997.
- DAVIS, Mike, *Planeta de ciudades miseria*, Madrid, Foca, 2007.
- DEAN, Tacita y MILLAR, Jeremy, *PLACE*, Londres, Thames and Hudson, 2005.
- DE BERGERAC, Cyrano, *Voyage dans la lune: (L'autre monde ou les états et empires de la lune)*, París, Flammarion, 1993 [1.^a ed. en francés, 1657].
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- DE BRUYNE, Paul, y GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art. The Politics of Trespass*, Ámsterdam, Antennae Valiz, 2011.
- DE CAUTER, Lieven; DE ROO, Ruben, y VANHAESEBROUDK, Karel (eds.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Róterdam, Nai Publishers, 2011.
- DE DIEGO OTERO, Estrella, *Travesías por la incertidumbre*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- *Contra el Mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Madrid, Siruela, 2008.
- DE GEUS, Marius, *Ecological Utopias. Envisioning the Sustainable Society*, Utrecht, International Books, 1999.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, *El Anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- DELLER, Jeremy, *The English Civil War Part II, Personal Accounts of the 1642-49 Miners' Strike*, Londres, Artangel Publishing, 2001.
- *A True Revolutionary is Motivated by Great Feelings of Love*, Cardiff, Centre for Visual Arts, 1999.
- *Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012.
- DELLER, Jeremy, y THOMPSON, Nato, *It is What It Is*, Nueva York, Creative Time Books, 2011.
- DELLER, Jeremy; KANE, Alan, y MILLAR, Jeremy, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, Londres, Book Works, 2005.
- DELLER, Jeremy, y NICOLAU, Thomas, *Pensées (A Book in Five Chapters)*, Londres, Imprint 93, 1993.
- DE LOS ÁNGELES DE RUEDA (coord.), *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2003.
- DE MOOR, Martina; SHAW-TAYLOR, Leigh y WARDE, Paul, *The Management of Common Land in North West Europe, c. 1500-1850*, Turnhout, Brepols, 2002.
- DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLER, Nicola, y PETRY, Michael, *Installation Art*, Londres, Thames & Hudson, 1994.
- DERY, Mark, *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*, Nueva Jersey, Open Magazine Pamphlet Series, 1993.
- DESANTI, Dominique, *Los socialistas utópicos*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi, *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, Barcelona, COAC-CCB-Actar, 1996.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi, y COSTA, Xavier, *Metrópolis*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, The Graham Foundation-MIT Press, 1996.
- DEWEY, John, *Art as Experience*, Nueva York, G. P. Putnam, 1934.

- DIDI-HUBERMAN, George, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC, 2010 [1.^a ed. en francés, 1990].
- DOHERTY, Claire, *From Studio to Situation*, Londres, Black Dog Publishing, 2004.
- DOXIADIS, Constantinos A., *Entre distopía y utopía*, Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1969.
- DRAVES, William A., *The Free University. A Model for Lifelong Learning*, Chicago, Association Press, 1980.
- DUMBADZE, Alexander, y HUDSON, Suzanne (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013.
- DUNCOMBE, Stephen, *Cultural Resistance Reader*, Londres-Nueva York, Verso, 2002.
- *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*, Nueva York, The New Press, 2006.
- EHRENREICH, Barbara, *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*, Londres, Granta Books, 2007.
- EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL, EZLN. *Documentos y Comunicados 3*, México D. F., Ediciones Era, 1997.
- ELKINS, James, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, Nueva York, Routledge, 2003.
- ENWEZOR, Okwui (ed.), *Documenta 11_Platform 5: Exhibiton. Catalogue*, Kassel, Hatje Cantz Publishers, 2002.
- ESLER, Anthony, *Bombs, Beards and Barricades: 150 Years of Youth in Revolt*, Nueva York, Stein and Day, 1971 [trad. esp.: *Bombas, barbas y barricadas: 150 años de rebelión juvenil*, México D. F., Extemporáneos, 1973].
- ESSCHER, Danilo; PICCOLI, Cloe, y MACCARI, Massimiliano, *Atelier Van Lieshout*, Roma, MACRO, 2007.
- EVANS, Kate, *Copse: The Cartoon Book of Tree Protesting*, Londres, autoedición, 1998.
- FAIRFIELD, Richard, *The Modern Utopian. Alternative Communities of the '60s and '70s*, Port Townsend, Process Media, 2010.
- FALGUIÈRES, Patricia, y HIRSCHHORN, Thomas, *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*, Málaga, CAC Málaga, 2003.
- FEIGENBAUM, Anna; FRENZEL, Fabian, y MCCURDY, Patrick, *Protest Camps*, Londres, Zed Books, 2013.
- FELSHIN, Nina, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995.
- *Empty Dress: Clothing as Surrogate in recent Art*, Nueva York, Independent Curators, Inc., 1996.
- FIRAT, Begüm Özden, y KURYEL, Aylin (eds.), *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*, Nueva York, Thamyris, 2011.
- FLOOD, Catherine, y GRINDON, Gavin (eds.), *Disobedient Objects*, Londres, V & A Publishing, 2014.
- FLORIDA, Richard, *Cities and the Creative Class*, Londres, Routledge, 2005 [trad. esp.: *La clase creativa: la transformación de la cultura, del trabajo y del ocio en el siglo XXI*, Barcelona, Paidós, 2010].
- FONTANA, Josep Maria, *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*, Barcelona, Pasado y Presente, 2011.
- *El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos del siglo XXI*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

- FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain, y BUCHLOH, Benjamin H. D., *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México D.F., Siglo XXI, 1968.
- *Dits et écrits*, París, Gallimard, 1984.
- *Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós, 1999.
- FRÉMION, Yves, *Orgasms of History. 3000 Years of Spontaneous Insurrection*, Edimburgo-Oakland, AK Press, 2002.
- FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, Free Press, 1992.
- *Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 2002.
- GABLIK, Suzi, *The Reenchantment of Art*, Nueva York, Thames & Hudson, 1991.
- GAILLARD, Alice, *Los Diggers. Revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel; FABRICIUS, Jacob; MASSERA, Jean-Charles, y PERAN, Martí, *Arquitecturas para el acontecimiento*, Valencia, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002.
- GARCÍA COTARELO, Ramón (ed.), *Las utopías en el mundo occidental*, Guadalajara, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981.
- GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. (ed.), *De arte y de Anarquía*, Sevilla, Las siete entidades, 1995.
- GETHER, Christian, HOHOLT, Stine, y LAURBERG, Marie (eds.), *Utopia and Contemporary Art*, Ostfildern, ARKEN-Hatje Cantz, 2012.
- GILCHRIST, Maggie, y LINGWOOD, James (eds.), *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, 1993.
- GILMORE, James H., y PINE, B. Joseph, *The Experience Economy*, Boston, Harvard Business School Press, 1999.
- GOLDMAN, Emma, *Living My Life*, Nueva York, Da Capo Press, 1970 [trad. esp.: *Viviendo mi vida*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 1995].
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón, *La revolución divertida. Cincuenta años de política pop*, Barcelona, Debate, 2012.
- GRINDON, Gavin (ed.), *Aesthetics and Radical Politics*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- GRINDON, Gavin, y JORDAN, John, *A User's Guide to Demanding the Impossible*, Londres-Nueva York, Laboratory of Insurrectory Imagination-Minor Compositions, 2010.
- GROYS, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008.
- *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Londres, Verso, 2011.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XXI. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.
- *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

- *El primer arte del siglo XXI. Arte en la era de la movilidad, la traducción y la memoria transnacional en la era de lo global*, Madrid, Alianza Forma, en prensa.
- GUBITOSA, Carlo, *Genova, nome per nome*, Génova, Altra Economia-Editrice Berti, 2003.
- HARDING, Anna, *Magic Moments: Collaboration Between Artists and Young People*, Londres, Black Dog Publishing, 2005.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.
- *Multitud: guerra y democracia en la época del imperio*, Madrid, Debate, 2004.
- *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, Madrid, Akal, 2011.
- HARMON, Katherine, *The Map as Art*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2009.
- HARRIS, Jonathan, *The Utopian Globalists. Artists of the Worldwide Revolution, 1919-2009*, Oxford, Willey-Blackwell, 2013.
- HARVEY, David, *Spaces of Hope*, Berkeley, University of California Press, 2000 [trad. esp.: *Espacios de Esperanza*, Madrid, Akal, 2005].
- *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [trad. esp.: *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007].
- *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres-Nueva York, Verso, 2012 [trad. esp.: *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013].
- HARVEY, David, WATTS, David, y TROTT, Ben (eds.), *Shut Them Down!: The G8, Gleneagles 2005 and the Movement of Movements*, Nueva York, Autonomedia, 2006.
- HAYDEN, Dolores, *Sette Utopie Americane. L'architettura del socialismo comunitario 1790-1975*, Milán, Feltrinelli, 1980 [1.^a ed., 1976].
- HAYDEN, Patrick y EL-OJEILI, Chamsy, *Globalization and Utopia. Critical Essays*, Londres, Palgrave Macmillan, 2009.
- HERNÁNDEZ MILLÁN, Abelardo, *EZLN. Revolución para la revolución (1994-2005)*, Madrid, Editorial Popular, 2007.
- HESSSEL, Stéphane, *¡Indignaos!*, Barcelona, Destino, 2011.
- HILTON, James, *Lost Horizon*, Londres, Macmillan, 1933.
- HIRSCHHORN, Thomas, *Thomas Hirschhorn Musée Précaire Albinet*, París, Éditions Xavier Barral, 2005.
- Hobsbawm, Eric, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Planeta, 2013.
- HOFFMAN, Abbie, *Steal This Book*, Nueva York, Pirate Editions-Grove Press, 1971.
- *Yippie! Una pasada de revolución*, Madrid, Acuarela Libros y Antonio Machado, 2013.
- HOLMES, Brian, *Unleashing the Collective Phantom*, Nueva York, Autonomedia, 2008.
- *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Eindhoven, Van Abbemuseum-WHW, 2009.
- HOME, Stewart, *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*, Barcelona, Virus, 2004.
- HOOKS, Bell, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Nueva York, Routledge, 1994.
- IGLESIAS, Pablo, *Multitud y acción colectiva postnacional: un estudio comparado de los desobedientes: de Italia a Madrid (2000-2005)*, Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Ciencia Política y de la Administración II, 2009.

- *Desobedientes: de Chiapas a Madrid*, Madrid, Editorial Popular, 2011.
- ISAACS, Ken, *How to Build Your Own Living Structures*, Nueva York, Harmony Books, 1974.
- JACKSON, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Londres-Nueva York, Routledge, 2011.
- JACOBS, Michael, *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*, Oxford, Phaidon, 1985.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.
- JONES, Steven T., *The Tribes of Burning Man: How an Experimental City in the Desert is Shaping the New American Conterculture*, San Francisco, Consortium of Collective Consciousness, 2011.
- JORTVEIT, Anne Karin; MEYER, Sir; BOOK, Ingrid, y HEDEN, Carina (eds.), *Midlertidige Utopier/Temporary Utopias*, Oslo, Museet For Samtidskunst, 2003.
- KAPROW, Alan, *Some Recent Happenings*, Nueva York, A Great Bear Pamphlet, 1966.
- KELLER, Cristoph (ed.), *Mai Thu Perret, The Crystal Frontier*, Zúrich, JRP Ringier, 2008.
- KELLNER, Douglas, *Media Spectacle and Insurrection, 2011. From the Arab Spring to Occupy Everywhere*, Londres-Nueva York, Bloomsbury, 2012.
- KENNEY, Padraic, *A Carnival of Revolution. Central Europe 1989*, Nueva Jersey-Oxfordshire, Princeton University Press, 2002.
- KESTER, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011.
- KHALIK, Karima (ed.), *Messages from Tahrir*, El Cairo, The American University in Cairo Press, 2011.
- KHATIB, Lina, *Image Politics in the Middle East. The Role of the Visual in Political Struggle*, El Cairo, I. B. Taurus, 2013.
- KIRK, Andrew W., *Counterculture Green: The Whole Earth Catalog and American Environmentalism*, Lawrence, University Press of Kansas, 2007.
- KLEIN, Naomi, *No Logo*, Nueva York, Picador, 2000 [trad. esp.: *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2002].
- *Fences and Windows. Dispatches from the Front Lines of the Globalization Debate*, Nueva York, Picador, 2002.
- *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, Nueva York, Picador, 2007 [trad. esp.: *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007].
- LACY, Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1994.
- LAMUNIÈRE, Simon (ed.), *Utopics: Systems and Landmarks*, Zúrich, JRP-Ringier, 2009.
- LATITUDES (ed.), *Lara Almarcegui. Projects 1995-2010*, Berlín, Archive Books, 2011.
- LAW, Larry (ed.), *Buffo: Amazing Tales of Political Pranks and Anarchic Buffoonery*, s/c, Spectacular Times, 1985.
- LEFEBVRE, Henri, *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1969 [1.^a ed. en francés, 1968].
- LEMOINE, Stéphanie, y OUARDI, Samina, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 60*, París, Éditions Alternatives, 2010.

- LEUTNER, Georg (ed.), *World's Best New Art. Unreal Projects*, Núremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2006.
- LEVITAS, Ruth, *The Concept of Utopia*, Siracusa, Syracuse University Press, 1990.
- LINEBAUGH, Peter, *El Manifiesto de la Carta Magna. Comunes y libertades para el pueblo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2013 [1.^a ed., 2008].
- LIPPARD, Lucy, *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*, Nueva York, E. P. Dutton, 1984.
- *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*, Nueva York, New Press, 1997.
- LISSAGARAY, Prosper Olivier, *History of the Paris Commune of 1871*, Florida, Red and Black Publishers, 2007.
- LOVINK, Geert, *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- LOWNDES, Sarah, *Social Sculpture: The Rise of the Glasgow Art Scene*, Edimburgo, Luath Press, 2003.
- LÖWY, Michael, *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's On the Concept of History*, Londres-Nueva York, Verso, 2005.
- LÜBBREN, Nina, *Rural artists' colonies in Europe 1870-1910*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2001.
- LUDLOW, Peter (ed.), *Crypto Anarchy, Cyberstates Pirate Utopias*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- MACGILLIVRAY, Alex, *A Brief of Globalization: The Untold Story of our Incredible Shrinking Planet*, Londres, Robinson, 2006.
- MACPHEE, Josh, y REULAND, Erik, *Realizing the Impossible. Art Against Authority*, Oakland-Edimburgo, AK Press, 2007.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.
- *Medio siglo de Arte: últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada, 2006.
- *El Paisaje*, Huesca, Diputación de Huesca, 1997.
- *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008.
- MAIZELS, John, *Raw Creation, Outsider Art and Beyond*, Londres, Phaidon, 1996.
- MALZACHER, Florian (ed.), *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlín-Viena, Sternberg Press-Steirischer Herbst, 2014.
- MANACORDA, Francesco, y YEDGAR, Ariella (eds.), *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet (1969-2009)*, Londres, Barbican Art Gallery-Koenig Books, 2009.
- MANGUEL, Alberto, y GUADALUPI, Gianni, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud (Babel), 1998.
- MANUEL, Frank E., *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte de objeto al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012 [1.^a ed., 1972].
- MARTIN, Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1989.
- MATARASSO, François, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Londres, Comedia, 1997.
- MATEO, Josep Lluís, *AFTER CRISIS. Contemporary Architectural Conditions*, Baden-Zúrich, Architectural Papers V-ETH Zürich-Lars Müller Publishers, 2011.

- MAUSS, Marcel, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Nueva York, Norton, 1967.
- MAYAYO, Patricia (ed.), *En torno a Georges Bataille*, Madrid, Cruce, 1999.
- Mckay, George, *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*, Londres-Nueva York, Verso, 1996.
- *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998.
- MELUCCI, Alberto, *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*, Filadelfia, Temple University Press, 1989.
- MESQUITA, André, *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*, São Paulo, Annablume-Fapesp, 2011.
- MIDAL, Alexandra, y RAUCHS, Paul, *Atelier Van Lieshout*, Luxemburgo, Beaumontpublic, 2005.
- MILES, Malcolm, *Urban Avant-Gardes: Art, Architecture and Change*, Londres, Routledge, 2004.
- MILLER, Timothy, *The Hippies and American Values*, Tennessee, The University of Tennessee Press, 1991.
- *The 60s Communes. Hippies and Beyond*, Siracusa, Syracuse University Press, 1999.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 1998.
- *An Introduction to Visual Culture*, Londres, Routledge, 1999 [trad. esp.: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003].
- *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham-Londres, Duke University Press, 2011.
- MÖNTMANN, Nina, *Kunst als sozialer Raum* [«El arte como espacio social»], Colonia, Walther König, 2002.
- MÖNTMANN, Nina (ed.), *New Communities*, Toronto, The Power Plant, 2009.
- MOORE, Alan, *Primitive Property* [manuscrito], Londres, Minor Compositions, en prensa.
- MOORE, Alan, y LLOYD, David, *V for Vendetta*, Nueva York, DC Comics, 1989 [trad. esp.: *V de Vendetta*, Barcelona, Norma Editorial, 2002].
- MORE, Thomas, *Utopía* (ed. de Emilio García Estébanez), Madrid, Akal, 2011.
- MORIENTE, David, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2010.
- MORRIS, William, *Noticias desde ninguna parte*, Algorta (Vizcaya), Zero, 1977.
- MOUFFE, Chantal, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 1999.
- MOYLAN, Tom, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Nueva York, Methuen, 1987.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente, *La ciencia ficción. Imaginación, anticipación, utopía*, Valencia, La Máscara, 1998.
- N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- NAVARRO, Luis (ed.), *Industrias Mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.
- NEMITZ-OSTFILDERN, Barbara, y CANTZ, Hatje (eds.), *Trans plant: living vegetation in contemporary art*, Nueva York, Distributed Art Publishers, 2000.

- NESS, Immanuel (ed.), *International Encyclopedia of Revolution and Protest*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2009.
- NETTLAU, Max, *Esbozo de historia de las utopías*, Madrid, Ediciones Tuero, 1991.
- NOBLE, Richard (ed.), *Utopias*, Cambridge-Londres, MIT Press-Whitechapel Gallery, 2009.
- NOEVER, Peter; SCHWEEGER, Elisabeth y BUSSE, Bettina, *ATELIER VAN LIESHOUT, Der Disziplinador*, Viena, MAK, 2005.
- NORMAN, Nils, *The Contemporary Picturesque*, Londres, Book Works, 2001.
- *An architecture of play: a survey of London's adventure playgrounds*, Londres, Four Corners Books, 2003.
- NOTES FROM NOWHERE (eds.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003.
- O'NEILL, Paul, y WILSON, Mick, *Curating and the Educational Turn*, Ámsterdam, De Appel-Open Editions, 2010.
- OSTROM, Elinor, *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge-Nueva York-Melbourne-Madrid-Cape Town-Singapur-São Paulo-Nueva Delhi-Tokio-México D. F., Cambridge University Press, 2011.
- PÄCHT, Otto, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1986.
- PARKER, Martin; FOURNIER, Valérie, y REEDY, Patrick, *The Dictionary of Alternatives. Utopianism and Organization*, Londres-Nueva York, Zed Books, 2007.
- PAWLEY, Martin, *Garbage Housing*, Florida, Krieger Publishing Company, 1978.
- PEJIC, Bojana, y ELLIOT, David, *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Estocolmo, Moderna Museet, 1999.
- PERKINS GILMAN, Charlotte, *Herland*, Mineola-Nueva York, Dover Publications, 1999.
- PESSIN, Alain, *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, París, PUF., 2001.
- PLANT, Sadie, *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992 [trad. esp.: *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*, Madrid, Errata Naturae, 2008].
- PLEIJ, Herman, *Dreaming of Cockaigne*, Columbia, Columbia University Press, 2001.
- PLOWS, Alexandra, *Praxis and Practice: The «What, How and Why» of the UK Environmental Direct Action (EDA) Movement in the 1990's*, Tesis Doctoral, Gales, Universidad de Bangor, Escuela de Ciencias Sociales, 2002.
- PONTBRIAND, Chantal, *The Contemporary, the Common: Art in a Globalizing World*, Berlín, Sternberg Press, 2013.
- PURVES, Ted (ed.), *What we want is Free. Generosity and Exchange in Recent Art*, Nueva York, State University of New York Press, 2005.
- RAMÍREZ BLANCO, Julia, *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid, Cátedra, 2014.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991.
- *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.
- *La metáfora de la colmena, de Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998.
- *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante*, Barcelona, Laertes, 2003.

- *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londres, Continuum, 2010.
- *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2010.
- RAUNIG, Gerald, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2007.
- REED, T. V., *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005.
- REYNOLDS, Simon, *Energy flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*, Londres, Picador, 1998 [trad. esp.: *Energy flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*, Barcelona, Contra, 2014].
- REYNOLDS, Susan, *Before Eminent Domain. Toward a History of Expropriation of Land for the Common Good*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010.
- RIBALTA, Jorge, *Servicio público – Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- ROAD ALERT, *Road Raging. Top Tips to Wrecking Roadbuilding*, Newbury, Road Alert, 1997.
- ROCHA, Servando, *La facción caníbal*, Madrid, La Felguera, 2012.
- RODRÍGUEZ, Olga, *Yo muero hoy. Las revueltas en el mundo árabe*, Barcelona, Debate, 2012.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin, *Del neoclasicismo al realismo: la construcción de la modernidad*, Madrid, Historia16, 1996.
- *La arquitectura y el urbanismo de la utopía en el Renacimiento*, Memoria de licenciatura, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, sección de Historia del Arte, 1979.
- RONDEAU, James; WALKER, Hamza, y ENWEZOR, Okwui *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake, The Art Institute of Chicago/World Airport, The Renaissance Society at the University of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago-Renaissance Society, 2000.
- ROSE, Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*, Los Ángeles-Londres-Nueva Delhi-Singapur-Washington D. C., Sage, 2012.
- ROSLER, Martha, *If You Lived Here: The City in Art, Theory and Social Activism*, Seattle, Bay Press, 1991.
- ROSS, Kristin, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, Madrid, Acuarela-Antonio Machado Libros, 2008.
- ROY, Arundhati, *An Ordinary Person's Guide to Empire*, Cambridge, South End Press, 2004.
- RUBIN, Jerry, *Do It! Scenarios of the Revolution*, Nueva York, Ballantine Books, 1970 [trad. esp.: *Do it! Escenarios de la revolución*, Barcelona, Blackie Books, 2010].
- RUEDA, María de los Ángeles (coord.), *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2003.
- RUIZ-RIVAS AGUADO, Tomás, *MICROMUSEOS. Investigación sobre dispositivos mínimos de exhibición de arte, 2006-2007, REVISION 2011*, Beca de investigación curatorial de Artium – Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, convocatoria 2006. Disponible en: https://www.academia.edu/5339623/MICROMUSEOS_2011 [consultado: 22/11/2014].

- RÜSEN, Jorn; FEHR, Michael, y RIEGER, Thomas W. (eds.), *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books, 2007.
- SALAMANCA, Francisco, y WILHELMI, Gonzalo (eds.), *Tomar y hacer en vez de pedir y esperar. Autonomía y movimientos sociales. Madrid 1985-2011*, Madrid, Publidisa, 2012.
- SAPER, Craig, *Networked Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- SARGENT, Lyman Tower, *Utopianism. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- SARGENT, Lyman Tower y SCHAEER, Roland (dirs.), *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, París, Bibliothèque Nationale de France-Fayard, 2000.
- SCHÉRER, René, *Utopies nomades*, Dijon, Les presses du réel, 2009.
- SCHMIDT, Sabine Maria; KHARLAMOV, Nikita; MÜNKLER, Herfried; PETROVSKY, Helen, y WELZER, Harald, *Cradle to Cradle – Atelier Van Lieshout*, Moscú-Essen, Winzavod Centre for Contemporary Art, Moscow-Museum Folkwang Essen, 2009.
- SCHMIDT, Sabine Maria; MÜNKLER, Herfried, y WELZER, Harald, e.a., *Stadt der Sklaven. Atelier Van Lieshout*, Essen, Museum Folkwang Essen, 2008.
- SCHOLES, Robert, y RABKIN, Eric S., *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus, 1982.
- SCHRIJVER, Lara, *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s' Architecture*, Róterdam, NAI Publishers, 2009.
- SCHULTZ, Uwe (dir.), *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- SCOTT, Felicity, *Architecture or Techno-utopia: Politics after Modernism*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- SEBESTYEN, Victor, *Revolution 1989. The Fall of the Soviet Empire*, Nueva York, Vintage Books-Random House, 2010.
- SÉRVIER, Jean, *Historia de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- SHARP, Gene, *De la dictadura a la democracia. Un sistema conceptual para la liberación*, Boston, Institución Albert Einstein, 2003.
- SHEPARD, Benjamin, y HAYDUK, Ronald, *From ACT UP to WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*, Londres-Nueva York, Verso, 2002.
- SHOLETTE, Gregory, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011.
- SHUKAITIS, Stephen y GRAEBER, David (eds.), *Constituent Imagination: Militant Investigations, Collective Theorization*, Oakland-Edimburgo, AK Press, 2007.
- SOLNIT, David, *Globalize Liberation*, San Francisco, City Lights Books, 2004.
- SOLNIT, Rebecca, *Hope in the Dark*, Edimburgo-Nueva York-Melbourne, Canongate, 2005.
- STARR, Amory, *Global Revolt*, Londres, Zed Books, 2005.
- STEINER, Rochelle (ed.), *Wonderland*, Nueva York, Saint Louis Art Museum, Distributed Art Publishers, 2000.
- STIMSON, Blake y SHOLETTE, Gregory (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2007.
- SUPERFLEX, *FREE SHOP: anything the customer wants to purchase is free*, Copenhagen, Pork Salad Press, 2009.
- TARROW, Sidney, *El nuevo activismo transnacional*, Barcelona, Hacer, 2010.

- THOMPSON, Nato (ed.), *Living as Form, Socially Engaged Art from 1991 to 2011*, Cambridge, MIT Press, 2012.
- THOMPSON, Nato, y SHOLETTE, Gregory, *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge, MIT Press, 2004.
- THOREAU, Henry, *Walden*, Londres, Avenel Books, 1985 [1.ª ed. en inglés, 1854].
- TIESCKE, Annete, y JACOBS, Naomi, *Earth Perfect? Nature, Utopia and the Garden*, Londres, Black Dog Publishing, 2012.
- TILL, Jeremy; BLUNDELL JONES, Peter, y PETRESCU, Doina (eds.), *Architecture and Participation*, Londres, Spun, 2005.
- TILLY, Charles, *Social Movements, 1768-2004*, Boulder, Paradigm Publishers, 2004.
- UNGERS, Oswald Mathias, y UNGERS, Liselotte, *Comunas en el Nuevo Mundo: 1740-1971*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- VALDÈS, Laurent (dir.), *Des Utopies Réalisables*, Ginebra, A-Type, 2003.
- VANEIGEM, Raoul, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 2008 [1.ª ed. en francés, 1967].
- VAN LIESHOUT, Joep, y MAAS, Winy, *SlaveCity, Joep van Lieshout interviewed by Winy Maas*, Londres, Albion Gallery, 2008.
- VAN LIESHOUT, Joep; LOOTSMA, Bart, y DE JONGE, Piet, *Atelier van Lieshout -A Manual / Ein Handbuch*, Colonia-Róterdam-Ostfildern, Kölnischer Kunstverein-Cologne, Museum Boijmans Van Beuningen Róterdam, Cantz Verlag-Ostfildern, 1997.
- VIRGILIO, *Geórgicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- WALDVOGEL, Florian; VIDOKLE, Anton y ELDAHAB, Mai Abu (eds.), *Notes for an Artschool*, Ámsterdam, International Foundation Manifesta, 2006. Una versión digital está disponible en: <http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf> [consultado: 22/11/2014].
- WARD, Colin, *Utopia*, Londres, Penguin Books, 1974.
- *Anarchism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- *Cotters and Squatters: Housing's Hidden History*, Nottingham, Five Leaves, 2004.
- WARNER, Michael, *Públicos y contrapúblicos*, Barcelona, MACBA-UAB, 2008.
- WARWICK, Rona (ed.), *ARCADE. Artists and Place-Making*, Londres, Black Dog Publishing, 2006.
- WEISS, Rachel, *To and From Utopia in the New Cuban Art*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2011.
- WEISS, Rachel; CAMNITZER, Luis; FUSCO, Coco; KAPUR, Geet, y ESCHE, Charles, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, Londres-Viena-Eindhoven, Afterall Books – Academy of Fine Arts Vienna – Van Abbemuseum Eindhoven, 2011.
- WELLER, John, *A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Londres, Icon, 2009.
- WERT, Juan Pablo; DÍAZ CUYÁS, José; STALKER, y RECCHIA, Francesca, *Stalker.doc/Una historia improbable*. PREISWERT, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008.
- WHW (eds.), *Collective Creativity*, Kassel, Fridericianum, 2005.
- WOODROFE, Jessica, y ELLIS-JONES, Mark, *States of Unrest; Resistance to IMF Policies in Poor Countries*, World Development Movement, 2000.

- WRIGHT, Stephen, *Toward a Lexicon of Usership*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2013.
- WU MING, *Esta revolución no tiene rostro; escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis*, Madrid, Acuarela Libros, 2002.
- YOMANGO, *El libro rojo*, Madrid, SCCPP, 2002.
- *El libro morao*, Madrid, SCCPP, 2002.
- ZMIJEWSKY, Artur, y WARSZA, Joanna (eds.), *Forget Fear. Berlin Biennale*, Colonia, KW-Verlag der Buchhandlung Walter König, 2012.

PUBLICACIONES MONOGRÁFICAS

- BUAH!, *No pasa hasta que pasa, buah!*, #a, 3, fanzine autoeditado, Madrid, 2011.
- DEMOS, T. J. (ed.), *Contemporary Art and the Politics of Ecology, Third Text*, 120, vol. 1, enero de 2013.
- FABRE, Jan (ed.), *In Search for Utopia, Janus*, 14 [número preparado para la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia], verano de 2003.
- ROBERTS, John, y WRIGHT, Stephen (eds.), *Art and Collaboration, Third Text*, 6, vol. 18, noviembre de 2004.

ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS DE LIBROS

- A.F.R.I.K.A., grupo autónomo (Sonja Brünzels), «All or None? Multiple Names, Imaginary Persons, Collective Myths», *Republic Art*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), 1997. Disponible en: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02_en.pdf [consultado: 03/08/2014].
- «Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 447-460.
- «Communication Guerrilla – Transversality in Everyday Life?», *Republic Art*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), septiembre de 2002. Disponible en: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.pdf [consultado: 03/08/2014].
- ALLEN, Jennifer, «Up the Organization», *Artforum*, 4, abril de 2001. Disponible en: <http://www.questia.com/magazine/1G1-75830817/up-the-organization> [consultado: 19/10/2011].
- ALMARCEGUI, Lara, «Demoliciones, huertas urbanas, descampados», *Boletín CF+S*, 38/39, marzo de 2006, en <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alm.html> [consultado: 23/02/2011].
- ANÓNIMO, «M11 Latest News», *SchNEWS*, 3, 7 de diciembre de 1994, s/p. Accesible en: <http://www.schnews.org.uk/archive/pdf/news003.pdf> [consultado: 26/11/2011].
- ANÓNIMO, «Reclaim the Streets!», *Do or Die*, 6, 1997, págs. 1-10. Disponible en: <http://www.eco-action.org/dod/no6/rts.htm> [consultado: 26/12/2011].

- ANÓNIMO, «Friday June 18th 1999. Confronting Capital and Smashing the State», *Do or Die*, 8, 1999, págs. 1-12. Disponible en: <http://www.eco-action.org/dod/no8/index.html> [consultado: 03/01/2012].
- ANÓNIMO, «L'Université Tangente», *Espaces Temps.net*, Brèves, 20 de enero de 2003. Disponible en: <http://www.espacestems.net/articles/lrsquouniversite-tangente/> [consultado: 14/02/2014].
- ANÓNIMO, *Free Festivals in England 1970-1978*, *panfleto, autoedición*.
- ANÓNIMO, «Direct Action: Street Reclaiming», en Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, págs. 60-61.
- ANÓNIMO, «Direct Action. No Borders, No Nation», en Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, pág. 428-429.
- ART FOR A CHANGE, «Artists Hold Protest at U.K. Tate Gallery». Disponible en: http://www.indybay.org/newsitems/2003/11/18/16602231.php?show_comments=1 [consultado: 05/05/2013].
- AUFHEBEN, «The Politics of Anti-Road Struggle and the Struggles of Anti-Road Politics: The Case of the No M11 Link Road Campaign», en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998, págs. 100-128.
- BARREIRO, Paula, «Una obra de arte vale una granada o un fusil»: arte, contestación y lucha en las protestas del 68», Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 389-400.
- BARROSO, F. Javier, «La Junta Electoral de Madrid prohíbe la concentración en la Puerta del Sol», *El País*, 18 de mayo de 2011. Disponible en: http://politica.elpais.com/politica/2011/05/16/actualidad/1305579962_497160.html [consultado: 18/05/2011].
- BARTHES, Roland, «La muerte de un autor», en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.
- BARTMANSKI, Dominik, «Inconspicuous Revolutions of 1989: Culture and Contingency in the Making of Political Icons», en Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmanski y Bernhard Giesen (eds.), *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, págs. 39-65.
- BBC News, «Genoa Protester Case Dismissed», *BBC*, 5 de mayo de 2003. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3002469.stm> [consultado: 01/09/2012].
- BBC News, «Genoa Police Admit Fabrication», *BBC*, 7 de enero de 2003. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2636647.stm> [Consultado: 05/01/2013].
- BEUYS, Joseph, «I am searching for field character» (1973), en Carin Kuoni (ed.), *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, Nueva York, Four Walls Eight Windows Press, 1990, págs. 21-23.
- BIRNBAUM, Daniel, «The Lay of the Land: An Experiment In Art and Community in Thailand», *Artforum*, verano de 2005, págs. 270-276.
- BISHOP, Claire, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, 110, otoño de 2004, págs. 51-79.

- «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents», *Artforum*, febrero de 2006, págs. 178-183.
- BLANCO, Paloma, «Explorando el terreno», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, páginas 23-50.
- BLOOM, Brett, «Who is LAND for? N55 interviewed by Brett Bloom», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 359-365.
- «Brett Bloom and N55 Exchanging», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 287-308.
- «A Magical Land of Roving Santa Claus Armies, Pirated Energy Drinks and a Giant Squatted Urban Village: Political Art Activities in Denmark», en Josh Macphee y Erik Reuland (eds.), *Realizing the Impossible. Art Against Authority*, Oakland-Edimburgo, AK Press, 2007, págs. 130-151.
- BONET CORREA, Antonio, «La Ciudad Universitaria de Madrid; Realidad y utopía de un proyecto para la modernización cultural de España», *La Ciudad Universitaria de Madrid*, tomo I, Madrid, COAM-UCM, 1987, págs. 1-26.
- «De la Ciudad del Saber a la isla universitaria», *La Ciudad del Saber, Ciudad, Universidad y Utopía 1293-1993*, Madrid, COAM, 1995, págs. 49-61.
- «Teoría de la ciudad anarquista», *Ciudad y Territorio. Medio Siglo de pensamiento urbanístico: Fernando de Terán*, vol. XLIII, Cuarta época, núms. 167-170, Ministerio de Fomento, Madrid, 2011.
- «Utopía y realidad: las nuevas poblaciones del siglo XVI al siglo XVIII y la planta ortogonal», *Annali del Barocco in Sicilia. La città del Seicento tra Italia e Spagna*, Centro Internazionale di Studi sul Barocco Siracusa, núm. 5, 1999, págs. 23-34.
- BROWNE, Sarah, «Artists not Farmers», *The Visual Artists' News Sheet*, septiembre-octubre de 2004, págs. 1-4.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., «Cargo and cult: The displays of Thomas Hirschhorn», *Artforum*, noviembre de 2001, págs. 108-114 y 172-173. Disponible en: <http://www.thefreelibrary.com/Cargo+and+cult%3A+The+displays+of+Thomas+Hirschhorn.-a081258058> [consultado: 22/11/2014].
- BURCH, Sally, «De Aguascalientes a Caracoles», *ALAI América Latina En Movimiento*, 12 de agosto de 2003. Disponible en : <http://alainet.org/active/4239&lang=es> [consultado: 14/12/2014].
- BUTLER, Beverly, «The Tree, the Tower and the Shaman: the Material Culture of Resistance of the No M11 Link Roads Protest of Wanstead and Leytonstone, London», en Graham Harvey (ed.), *Shamanism: A Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 2003, págs. 375-401.
- CARERI, Francesco, y ROMITO, Lorenzo, «Architecture and Participation. Stalker e i Grandi Giochi del Campo Boario», *Building Material* 13, Dublín, Architectural Association of Ireland, págs. 42-47.
- CARMONA MATO, Eugenio, «La escuela de Vallecas, naturaleza, arte puro y atmósfera surreal», en Juan Manuel Bonet (ed.), *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, págs. 257-280.

- CONELLY, Kate, «The World Bank and IMF Cut Short Prague Meeting», *The Guardian*, 28 de agosto de 2000. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/business/2000/sep/28/imf.economics> [consultado: 23/01/2103].
- CRUZVILLEGAS, Abraham, «Thomas Hirschhorn», *Bomb Magazine*, 113, otoño de 2010. Disponible en : <http://bombmagazine.org/article/3621/thomas-hirschhorn> [Consultado: 10/01/2015].
- DÍAZ CUYÁS, José, «Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito», en *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 5, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada-MACBA-Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, págs. 115-128.
- DAVIES, Nick, «The Bloody Battle of Genoa», *The Guardian*, 17 de julio de 2008. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/world/2008/jul/17/italy.g8?INTCMP=SRCH>. [consultado: 17/01/2013].
- DEMOS, T. J., «The Politics of Sustainability: Art and Ecology», en Francesco Manacorda y Ariella Yedgar (eds.), *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet (1969-2009)*, Londres, Barbican Art Gallery-Koenig Books, 2009, págs. 17-30.
- DESERIIS, Marco, «Lots of Money Because I Am Many: The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy», en Begüm Özden Firat y Aylin Kuryel (eds.), *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*, Nueva York, Thamyris, 2011, págs. 65-88.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi, «Urbanité Intersticielle», *Inter Art Actuel*, 61, 1995, páginas 27-29.
- DÍAZ, Eva, «Dome Culture in the Twenty-first Century», *Grey Room*, 42, invierno de 2011, págs. 80-105.
- DUMBADZE, Alexander, y HUDSON, Suzanne, «Introduction», en Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, págs. 1-5.
- EADY, Piers, «Margaret Thatcher Death Party: Reveller Dressed as Wicked Witch Jumps from National Gallery Steps into the Crowd», *The Mirror*, 13 de abril de 2013. Disponible en: <http://mirror.co.uk/news/uk-news/margaret-thatcher-death-party-reveller-1830820> [consultado: 20/04/2013].
- EFE, «El Banco Mundial suspende su reunión en Barcelona por miedo a las protestas», *El País*, 19 de mayo de 2001. Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2001/05/19/actualidad/990257574_850215.html [consultado: 03/10/2012].
- ENWEZOR, Okwui, y HIRSCHHORN, Thomas, «Interview with Okwui Enwezor», en James Rondeau, Hamza Walker y Okwui Enwezor, *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake, The Art Institute of Chicago/World Airport, The Renaissance Society at the University of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago-Renaissance Society, 2000, págs. 26-35.
- EPSTEIN, Barbara, «The Politics of Prefigurative Community», en Stephen Duncombe, *Cultural Resistance Reader*, Londres-Nueva York, Verso, 2002, págs. 333-347.
- ESTALELLA, Adolfo y CORSÍN, Alberto, «#spanishrevolution», *Anthropology Today*, 4, vol. 27, agosto de 2011, págs. 19-23. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/115467840/spanishrevolution> [consultado: 04/12/2012].

- EVANS, Kate, «It's Got to Be Silver and Pink: on the Road with Tactical Frivolity», en Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, págs. 290-295.
- EXPÓSITO, Marcelo, «Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento», versión ampliada de la conferencia pronunciada en el *VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC)*: «Sur, sur, sur, sur...», México D. F., 30 de enero de 2009.
- «Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros», versión inédita. Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_abajolosmurosdelmuseo.pdf [consultado: 28/08/2014].
- «Todo mi cuerpo recuerda. Desorden festivo, mutación subjetiva y devenir revolucionario», en AA.VV., *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Madrid, MNCARS-Siruela, 2014, págs. 218-247.
- FABRE, Jan, «Foreword», en Jan Fabre (ed.), *In Search for Utopia*, *Janus*, 14, número preparado para la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia, verano de 2003, pág. 3.
- FAIR: Fairness and Accuracy in Reporting, informe sobre la represión en la contracumbre de Génova de 2001: «Media Missing New Evidence about Genoa Violence», 10 de enero de 2003. Disponible en: <http://fair.org/take-action/action-alerts/media-missing-new-evidence-about-gehoa-violence/> [consultado: 05/01/2013].
- FELSHIN, Nina, «Introducción», en Nina Felshin (ed.), *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, págs. 9-29.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, «Introducción», en Wu Ming, *Esta revolución no tiene rostro; escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis*, Madrid, Acuarela Libros, 2002.
- «Una revolución de personas», *Diario Público*, 20 de septiembre de 2011. Disponible en: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/920/una-revolucion-de-personas> [Consultado: 08/11/2014].
- «Los Yippies y nosotros, que los queremos tanto», en Abbie Hoffman, *Yippie! Una pasada de revolución*, Acuarela Libros-Antonio Machado, Madrid, 2013, págs. 13-31 y 301-319.
- FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *October*, 115, Cambridge, MIT Press, otoño de 2004, págs. 143-148.
- «Toward a Grammar of Emergency», en Claire Bishop, Sebastian Egenhofer, Hal Foster, Manuel Joseph, Yasmil Raymond y Marcus Steinweb, *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*, Zúrich, JRP Ringier, 2011, págs. 176-178.
- FOURIER, Charles *Théorie des quatre mouvements*, Les Presses du réel, París, 2013.
- *Théorie de l'unité universelle*, tomos 1 y 2, Les Presses du réel, París, 2013.
- *Le nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée par séries passionnées*, Les Presses du réel, París, 2013.
- *Le Nouveau Monde amoureux*, Les Presses du réel, París, 2013.
- *La fausse industrie, morcellée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple produit et perfection extrême en toute qualité*, Les Presses du réel, París, 2013.

- FOURIER, Charlie, «Reclaim the Streets: An Arrow of Hope», en Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, págs. 51-59.
- FOX, Dan, «Welcome to the Real World», *Frieze*, 90, abril de 2005. Disponible en: http://www.frieze.com/issue/print_article/welcome_to_the_real_world/ [consultado: 08/12/2014].
- GARCÍA HERRERA, Adela, «Reconciliación urbana», *Babelia*, 7 de junio de 2003, pág. 19.
- GARRETT, Craig, «Thomas Hirschhorn, Philosophical Battery», *Flash Art*, 238, octubre de 2004, págs. 90-93. Disponible en: <http://www.papercoffin.com/writing/articles/hirschhorn.html> [consultado: 14/09/2012].
- GILBERT, David, «Review of Jeremy Deller», *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1684-85 Miners' Strike, Oral History*, vol. 33, núm. 1, primavera de 2005, pág. 105.
- GOLINGER, Eva, «Colored Revolutions: a New Form of Regime Change Made in the USA», 10 de febrero de 2011. Disponible en: <http://www.globalresearch.ca/colored-revolutions-a-new-form-of-regime-change-made-in-the-usa/27061> [consultado: 05/10/2014].
- GOPEGUI, Belén, «Será feminista. Un taller de feminismo para principiantes en la Puerta del Sol», *Rebellion.org*, 21 de mayo de 2011. Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=128853> [consultado: 12/09/2012].
- GRIFFIN, Tim, «Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Bien-nials», en Alexander Dumbadze y Suzanne Hudson (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, págs. 7-17.
- GRINDON, Gavin, «Carnival Against Capital: A Comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey», *Anarchist Studies*, 2, vol. 12, 2004, págs. 147-161.
- «Surrealism, Dada and Refusal of Work: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde», *The Oxford Art Journal*, 1, vol. 34, 2011, páginas 79-96.
- «Revolutionary Romanticism: Henri Lefebvre's Revolution as Festival», *Third Text*, 2, vol. 27, 2013, págs. 208-220.
- GRINDON, Gavin, y FLOOD, Catherine, «Introduction» en Gavin Grindon y Catherine Flood (eds.), *Disobedient Objects*, Londres, V&A Publishing, 2014, págs. 6-25.
- GRÖGEL, Katrin, «A-Z West (Andrea Zittel)», en Simon Lamunière (ed.), *Utopics: Systems and Landmarks*, Zúrich, JRP-Ringier, 2009, págs. 19-21.
- HACKSOL, «Cronología de las redes y los nodos del 15M», 1 de julio de 2011. Disponible en: <http://hacksol.tomalaplaza.net/cronologia-de-las-redes-el-movimiento-15m/> [consultado: 29/05/2012].
- HAIDU, Rachel, «Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn», *Le Journal des Laboratoires*, #3, diciembre de 2004, págs. 10-17.
- «The imaginary space of the wishful other: Thomas Hirschhorn's Cardboard Utopia», *Vector e-zine*, 4, enero de 2006. Disponible en: http://virose.pt/vector/x_04/haidu.html# [Consultado: 07/01/2015].
- HAIVEN, Max, y KHASNABISH, Alex, «What is Radical Imagination? A Special Issue», en *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action*, 2, vol. 4, otoño de 2010, págs. i-xxxvii.

- HALL, Stuart, «Jeremy Deller's Political Imaginary», en Jeremy Deller, *Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, págs. 81-90.
- HAMM, Marion, «Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local», *Republic Art*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), mayo de 2002. Disponible en: http://republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_es.htm [consultado: 03/01/2012].
- HELD, Ursula, «Reputations: Gerard Paris-Clavel», *Eye*, 27, vol. 7, primavera de 1998. Disponible en: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-gerard-paris-clavel> [consultado: 25/08/2014].
- HIGGS, Matthew, y DELLER, Jeremy, «In Conversation», en Jeremy Deller, *Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, págs. 185-194.
- HOLLANTS, Ed, «No Border No Nation Action Camp Strasbourg», *Autonoom Centrum*, sin fecha. Disponible en: <http://ac.home.xs4all.nl/english/discussie/strasbourg.htm> [consultado: 10/01/2013].
- HOLMES, Brian, «Do It Yourself Geopolitics», en Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 2007, págs. 275-276.
- «Liar's Poker», en *Unleashing the Collective Phantom*, Nueva York, Autonomedia, 2008, págs. 81-94 [primera publicación como «Liar's Poker: Representation of Politics/Politics of Representation», *Springerin*, enero de 2003. Disponible en: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1276&lang=en [consultado: 01/02/2015].
- «The Flexible Personality», *Transversal*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), enero de 2002. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/en/base_edit [consultado: 28/08/2014].
- «Ne Pas Plier», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 273-280.
- HONTORIA, Javier, «Lara Almarcegui, «los objetos no me interesan, me obsesionan los lugares», *El Cultural*, 17 de abril de 2008. Disponible en: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22949 [consultado: 03/05/2011].
- HOOPER, John, «Top Italian Policemen Get Up to Five Years for Violent Attack on G8 Protesters», *The Guardian*, 19 de mayo de 2010. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/world/2010/may/19/g8-italian-police-sentenced> [consultado: 04/10/2012].
- JORDAN, John, en conversación con Marcelo Expósito, Dean Inkster, Alejandra Riera y Montse Romaní, «Activismo social y prácticas transdisciplinares», pág. 6. Disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/johnjordan_radiotemporale_es.pdf [Consultado: 03/01/2011].
- JORDAN, John, «The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets», en George McKay (ed.), *DiY Culture. Party and Protest in Nineties Britain*, Londres-Nueva York, Verso, 1998, págs. 129-151.
- «Deserting the Art Bunker», transcripción de la charla en *Live Cultures: Performance and the Contemporary*, Londres, 2008. Disponible en: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l0304/msg00016.html> [consultado: 24/03/2013].

- «Reclaim the Streets», en Immanuel Ness (ed.), *International Encyclopedia of Revolution and Protest*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2009, pág. 2807.
- KANNGIESER, Anja, «The Production of Disruption: The Subversive Potential of Play and Desire in the Actions of Berlin and Hamburg Umsonst», en Gavin Grindon (ed.), *Aesthetics and Radical Politics*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, págs. 1-26.
- «Breaking Out of the Specialist Ghetto: Performative Encounters as Participatory Praxis in Radical Politics», en Begüm Özden Firat y Aylin Kuryel (eds.), *Cultural Activism. Practices, Dilemmas, and Possibilities*, *Thamyris Intersecting Place, Sex and Race*, 21, 2011, págs. 115-132.
- KLEIN, Naomi, «Reclaiming the Commons», *New Left Review*, 9, mayo-junio de 2001, págs. 81-89.
- «Squatters in White Overalls», *The Guardian*, 8 de junio 2001. Disponible en: <http://www.theguardian.com/world/2001/jun/08/globalisation.comment> [consultado: 12/05/2014].
- KLEPTO, Kolonel, y UP EVIL, Major, «The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army Goes to Scotland Via a Few Other Places», en David Harvey, David Watts y Ben Trott (eds.), *Shut Them Down!: The G8, Gleneagles 2005 and the Movement of Movements*, Nueva York, Autonomedia, 2006, págs. 243-254. Disponible en: <http://labofii.net/docs/kolonel%20klepto%20and%20major%20up%20evil.pdf> [consultado: 20/11/2012].
- KRANWELL, Keith A., «Adventure Playgrounds», en Rodney P. Carlisle (ed.), *Encyclopedia of Play in Today's Society*, vol. 1, págs. 11-12.
- LA HAINE, «El Plan Urban en Sevilla, 10 años después», *Rebelión.org*, 11 de enero de 2004. Disponible en: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/spain/040111urb.htm> [consultado: 10/05/2014].
- LANG, Peter T., «Stalker. On Location», en Karen A. Frank y Quentin Stevens (eds.), *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*, Londres, Routledge, 2006, págs. 193-209.
- LARSEN, Lars Bang, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», *Afterall*, 1, Londres, Central Saint Martin's School of Art and Design, 1999, págs. 76-87.
- «Space Body Life – Basics and Mutations of N55», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhague, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 389-399.
- «True Rulers of Their Own Realm. Political Subjectivation in Palle Nielsen's *The Model – A Model for a Qualitative Society*», *Afterall*, 16, Londres, Central Saint Martin's College of Art and Design, otoño-invierno de 2007.
- «The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990s – the decade that has yet to end», *Frieze*, 144, enero-febrero de 2012. Disponible en <http://frieze.com/issue/article/the-long-nineties/> [consultado: 24/08/2014].
- LEWIS, Paul, y EVANS, Rob, «Undercover Police and the Law: The Men Who Weren't There», *The Guardian*, 19 de octubre de 2011. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/uk/2011/oct/19/undercover-police-law-men-there> [consultado: 10/05/2012].
- MARCOS, Subcomandante, «Primera Declaración de la realidad del Subcomandante Marcos», Chiapas, enero de 1996. Disponible en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_01_01_b.htm [consultado: 27/11/2011].

- «Ellos y nosotros. VI. Las Miradas 4 – Mirar para imponer o mirar para escuchar», Chiapas, 11 de febrero de 2013. Disponible en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/02/06/ellos-y-nosotros-vi-las-miradas/> [consultado: 02/02/2015].
- «Comunicado de prensa del Subcomandante Marcos», Chiapas, 28 de mayo de 1994. Disponible en: <http://www.bibliotecas.tv/chiapas/may94/28may94.html> [consultado: 17/12/2012].
- MARTÍN SAURA, Leónidas, «Yomango», 6 de octubre de 2011. Disponible en: <http://leodecerca.net/yomango/> [consultado: 05/05/2013].
- MARTÍN SAURA, Leónidas, CLARAMONTE, Jordi, et al., «Las Agencias». Disponible en: <http://leodecerca.net/textos/acerca-de-lasagencias/> [consultado: 12/06/2013].
- MARTÍNEZ, Miguel Ángel, y GARCÍA, Ángela, «Ocupar las plazas, liberar los edificios», *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 2012. Disponible en: http://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/15m_MARTINEZ-GARCIA_v5.pdf [consultado: 02/04/2014].
- «El Movimiento de Okupaciones: Contracultura Urbana y Dinámicas Alter-Globalización», *Revista de Estudios de Juventud*, 76, marzo de 2007, págs. 225-243.
- MARTINI, Vittoria, «Monument-Re. The monuments of Thomas Hirschhorn», Ámsterdam, 2009, pág. 3. Disponible en: http://www.thebijlmerspinozafestival.nl/14ambassador/Monument-Re_eng.pdf [consultado: 24/08/2014].
- MCLEISH, Phil, «A View from the Tower», *Claremont Road E11: A Festival of Resistance*, Londres, 1995, s/p.
- MÜLLER, Gini, «Transversal or Terror? Moving Images of the Publix Theater Caravan», *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), octubre de 2002 en http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/mueller01_en.htm [consultado: 07/11/2014].
- NESBIT, Molly; OBRIST, Hans-Ulrich, y TIRAVANIJA, Rirkrit, «What is a Station?». Disponible en: *e-flux*, 2003 <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html> [consultado: 08/12/2014].
- NESBIT, Molly, «Utopia Station: Some of the Parts», en Nancy Spector (ed.), *Theany-spacewhatever*, Nueva York-Londres, Guggenheim Museum-D.A.P. Distributed Art Publishers-Thames & Hudson, 2008, págs. 223-228.
- NESBITT, Rebeca Gordon, «Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 275-286.
- NICHOLSON, Simon, «The Theory of Loose Parts: How not to Cheat Children», *Landscape Architecture*, 62, 1971, págs. 30-34. Disponible en: <http://ojs.lboro.ac.uk/ojs/index.php/SDEC/article/view/1204/1171> [consultado: 24/08/2014].
- NOBLE, Richard; BLAZWICK, Iwona; HERMANN, Daniel F.; YIAKOUMAKI, Nayia; OGG, Kirsty, y VICTORINO, Sofia, «Discussion: The Spirit of Utopia. A Curatorial Panel Discussion between the Curators of The Spirit of Utopia, and Richard Noble, Head of the Department of Art at Goldsmiths, University of London», Londres, 6 de agosto de 2013. Disponible en: <http://thespiritofutopia.org/concept> [consultado: 02/10/2014].
- NOCHLIN, Linda, «Less than More», *Artforum*, septiembre de 2003, págs. 178-179 y 240-246.

- NORMAN, Nils, «Artist Questionnaire: Norman», *October*, 100, primavera de 2002, páginas 68-71.
- N55, «Manual for N55 SPACEFRAME», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 67-80.
- «Manual for FLOATING PLATFORM», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 81-98.
- «Manual for FACTORY», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 217-222.
- «Manual for ROOMS», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 223-228.
- «Manual for LAND», en N55 (eds.), *N55 BOOK*, Copenhagen, Pork Salad Press-N55, 2003, págs. 220-240.
- PARK FICTION, «Draft Concept Proposal», 1995, citado en el catálogo de la Documenta 11, en Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11_Platform 5: Exhibiton. Catalogue*, Kassel, Hatje Cantz Publishers, 2002, pág. 447.
- «Concept Proposal for Park Fiction», 1996, citado en el catálogo de la Documenta 11, en Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11_Platform 5: Exhibiton. Catalogue*, Kassel, Hatje Cantz Publishers, 2002, pág. 447.
- PINE, Joseph y GILMORE, James, *The Experience Economy*, Boston, Harvard Business School Press, 1999.
- PLOWS, Alexandra, «Eco-philosophy and Popular Protest: The Significance and Implications of the Ideology and Actions of the Donga Tribe», *Alternative Futures and Popular Protest*, vol. 1, Manchester, 1995, s/p.
- PRUIT, Hans, «The Logic of Urban Squatting», *International Journal of Urban and Regional Research*, 1, vol. 37, enero de 2013, págs. 19-45.
- PUBLIX THEATER CARAVAN, «Publix Theater Caravan Moves on to the Documenta in Kassel», *Noborder.org*, *International Bordercamp 19-28/07/2002-Strasbourg*, 2002. Disponible en: http://www.noborder.org/strasbourg/display/item_fresh.php%3Fid=138&lang=en.html [consultado: 25/08/2014].
- RAMÍREZ BLANCO, Julia, «Introducción», en Hans Prinzhorn, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* [1921], Madrid, Cátedra, 2012, págs. 7-27.
- «La ciudad desmontable», *Lars, Cultura y ciudad*, 21, 2010, págs. 38-43.
- «AVL-Ville», en Andri Gerber (coord.), *Utopia Today. International Conference 22-23-24 October 2010*, París, ESA, 2010, págs. 26-27.
- «Beautiful Trouble o cómo moverse entre el arte y la revuelta», *Re-visiones* 2, 2012. Publicación digital disponible en: <http://www.re-visiones.net/spip.php?article63> [consultado: 10/02/2015].
- «Urbanismo de revuelta. La Ciudad de Sol, un manifiesto arquitectónico», *Arquitectura Viva*, 145, 2012, pág. 112.
- «Los descampados de promisión de Lara Almarcegui», *Quintana* 11, noviembre 2013, págs. 231-241.
- «Reclaim the Streets! From Local to Global Party Protest», *Third Text*, 4, *Global Occupations of Art*, julio de 2013. Disponible en: <http://thirdtext.com.contentcurator.net/reclaim-the-streets> [consultado: 10/02/2015].

- «Corrientes subterráneas. Robert Crumb y el cómic «underground»», *Arquitectura Viva*, 147, 2013, págs. 78-79.
- «Punk sin punk», *Re-visiones*, 3, 2013. Publicación digital accesible en: <http://www.re-visiones.net/spip.php?article82> [consultado: 11/02/2015].
- (sin firma), «El archivo del 15m», *Archivo Sol 15m*, Publicado en: <http://archivo-sol15m.wordpress.com/about/> [consultado: 06/12/2012].
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, «El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea», en AA.VV., *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Málaga-Melilla, Universidad de Málaga, 1987, págs. 15-57.
- «Sueño, alegría, ingravidez. I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla», *Arquitectura Viva*, 97, 2004, págs. 80-85.
- RANCIÈRE, Jacques, «The Emancipated Spectator», *Artforum*, marzo de 2007, págs. 271-280.
- RAPPOLT, Mark, «Studio: Thomas Hirschhorn», *Tate Magazine*, 7, 1 de octubre de 2003. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-thomas-hirschhorn> [consultado: 12/01/2015].
- RECCHIA, Francesca, «Radical Territories of Affection: The Art of Being Stalker», en Lieven De Cauter, Ruben De Roo y Karel Vanhaesebrouck (eds.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Róterdam, Nai Publishers, 2011, págs. 160-170.
- REHBERGER, Tobias, «Chiang Mai (The Land)», *Artforum*, 10, vol. 43, Nueva York, verano de 2005, pág. 270.
- RIBALTA, Jorge, «Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos», *Republicart*, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), marzo de 2004. Disponible en: http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm [consultado: 17/10/2014].
- «Experimentos para una nueva institucionalidad», en Manuel J. Borja-Villel, Kaira M. Cabañas y Jorge Ribalta, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona, MACBA, 2009, págs. 225-265.
- RITTER, Kathleen, «Revolt! The Performative Aesthetics of Protest», *Switch, The Power Plant*, Toronto, primavera de 2009. Disponible en: <http://www.hadleyandmaxwell.net/revolt-the-performative-aesthetics-of-protest/> [consultado: 20/09/2012].
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin, «MicroUTOPIÁS», *Abcd*, 599, pág. 34.
- «Bruno Taut. El barón rampante», *Minerva*, 18, 2011, págs. 50-53.
- «Utopías urbanas», *Descubrir el Arte*, 41, 2002, págs. 44-49.
- «Casas de artistas y arquitectos. Poéticas de la mirada», *Descubrir el Arte*, 52, 2003, págs. 40-44.
- «Arquitecturas dibujadas: Introducción», *A distancia*, 2, 1991, págs. 86-92.
- «La arquitectura y el urbanismo de la utopía en el Renacimiento», *Cuadernos de realidades sociales*, 16-17, 1980, págs. 223-269.
- ROGOFF, Irit, «Turning», *e-flux journal*, 0, noviembre de 2008. Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_18.pdf [consultado: 08/10/2014].
- ROTENBERG, Lauren, «The Prospects of «Freed» Time: Pierre Huyghe and *l'Association des Temps Libérés*», *Public Art Dialogue*, 2, vol. 3, 2013, págs. 186-216. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/21502552.818454> [consultado: 08/06/2014].

- ROSLER, Martha, «Si vivieras aquí», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 173-203.
- RUGOFF, Ralph, «Middle Class Hero», en Jeremy Deller, *Joy in People*, Londres, Hayward Publishing, 2012, págs. 9-23.
- SADLER, Richard, «Roads to Ruin», *The Guardian*, 13 de diciembre de 2006, pág. 11. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/society/2006/dec/13/guardiansocietysupplement3> [consultado: 31/11/2011].
- SALGADO, María, «Le Parody la indudable». El bio(e)pic», Madrid, 2012. Disponible en: <http://leparody.tumblr.com/post/31650105941/le-parody-la-indudable-el-bio-e-pic-by-ramsay> [consultado: 19/09/2012].
- SCHÄFER, Cristoph, y SKENE, Cathy, con el Hafenrandverein, «Rebellion on Level P», en Will Bradley y Charles Esche, *Art and Social Change. A Critical Reader*, Londres, Tate-Afterall, 2007, págs. 283-289.
- SCHNEIDER, Florian, «Hackeando la frontera», en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, págs. 205-214.
- SCHOON, Nicholas, «Twyford Down Protesters Invade Motorway Site», *The Independent*, 5 de julio de 1993. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/uk/twyford-down-protesters-invade-motorway-site-nicholas-schoon-reports-on-how-a-mass-trespass-by-activists-turned-a-requiem-into-a-party-1483038.html> [consultado: 07/06/2012].
- SEIKH, Simon, «Positively Protest Aesthetics Revisited», *e-flux Journal*, 20, noviembre de 2010. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/positively-protest-aesthetics-revisited/> [consultado: 19/09/2012].
- SELLERS, John, «Battle in Seattle», en Andrew Boyd y Dave Oswald Mitchell (eds.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Londres-Nueva York, OR Books, 2012, páginas 286-289.
- SENANTE, Alberto, «Archivo 15M, la memoria de un sueño», *Periodismo Humano*, 28 de marzo de 2012. Disponible en: <http://periodismohumano.com/sociedad/memorial/archivo-15m-la-memoria-de-un-sueno.html> [consultado: 15/09/2012].
- SIERRA, Catalina, «El MACBA arropa el activismo», *El País*, 3 de mayo de 2001. Disponible en: http://elpais.com/diario/2001/05/09/catalunya/989370463_850215.html [consultado: 04/05/2011].
- SLATER, Howard, «MAP 2002 Proposal OURGANISATION: SELF-INSTITUTION RESEARCH UNIT», convocatoria *Media Art Projects (MAP)*, programa «Developing Digital Media In London». Disponible en: http://mediaartprojects.org.uk/current/projects/maplondon/Howard_Slater.html [consultado: 14/01/2014].
- SMITHSON, Robert, «A Tour of the Monuments of Passaic», en Maggie Gilchrist y James Lingwood (eds.), *Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, 1993.
- SQUIRES, Nick, «Italian Court Sparks Outrage by Clearing 16 Senior Policemen in G8 Genoa Case», *Telegraph*, 14 de noviembre de 2008. Disponible en: <http://www.telegraph>

- graph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/3457851/Italian-court-sparks-outrage-by-clearing-16-senior-policemen-in-G8-Genoa-Case.html [consultado: 04/10/2012].
- STALKER, *5TudiArarat*, Roma, Ed. Dedalo, 2000.
- STJERSTEDT, Mats, «A Conversation between Lara Almarcegui and Mats Stjerstedt», *Index-The Swedish Contemporary Art Foundation*, septiembre de 2003. Disponible en: <http://www.indexfoundation.se/scripts/Page.asp?id=348> [consultado: 17/01/2011].
- TANCONS, Claire, «Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility», *e-flux Journal*, 30, diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/> [consultado: 07/02/2013].
- TELLECHEA, Juan Carlos, «Thomas Hirschhorn en Documenta 11», *Swissinfo.ch*, 6 de junio de 2002. Disponible en: <http://www.swissinfo.ch/spa/thomas-hirschhorn-en-documenta-11/2752022> [consultado: 28/08/2014].
- THOMPSON, Nato, «Jeremy Deller: For the LOVE of the PEOPLE», *Parkett*, 74, 2005, págs. 150-157.
- TORRÚS, Alejandro, «Una cultura propia para una democracia real», *Público*, 5 de mayo 2012. Disponible en: <http://www.publico.es/espana/431981/una-cultura-propia-para-una-democracia-real> [consultado: 29/05/2012].
- TYLER, Wat, «Dancing at the Edge of Chaos: A Spanner in the Works of Global Capitalism», en Notes from Nowhere (eds.), *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres-Nueva York, Verso, 2003, pág. 188-195.
- ULMER, Brigitte, «Die Weltenbauer», *Du Magazine*, 802, diciembre de 2008, páginas 62-65.
- VEAL, Clare, «Bringing The Land Back Down To Earth», *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, 2014. Disponible en: <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/23701> [consultado: 12/11/2014].
- VIDAL OLIVERAS, Jaume, «Ideales rotos. El fracaso de las utopías artísticas», *Arquitectura Viva*, 97, 2004, págs. 76-79.
- VOZMEDIANO, Elena, «Testmadrid. El matadero como laboratorio artístico», *El Cultural*, 1 de diciembre de 2005. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/16013/Testmadrid_el_Matadero_como_laboratorio_artistico [consultado: 10 de febrero 2011].
- WEISS, Rachel, «Utopiary», en Jorn Rüsen, Michael Fehr y Thomas W. Rieger (eds.), *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books, 2007, págs. 190-206.
- WERT, Juan Pablo, «Historia improbable de Preiswert», en Juan Pablo Wert, José Díaz Cuyás, Stalker y Francesca Recchia, *Stalker.doc/Una historia improbable. PREISWERT*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2008, págs. 7-45.
- WILSON, Michael, «Caves of New York-Thomas Hirschhorn's Caveman», *Artforum*, febrero de 2003, págs. 110-115.
- WÜLFEN, Thomas; HIRSCHHORN, Thomas y STEINWEG, Marcus, «Beyond Mission Impossible. Thomas Hirschhorn and Marcus Steinweg, interviewed by Thomas Wülfen», en Jan Fabre (ed.), *In Search for Utopia, Janus*, 14, número preparado para la *Utopia Station* de la Bienal de Venecia, verano de 2003, págs. 26-31.

- WU MING 1 (Roberto Bui), «TUTE BIANCHE: THE PRACTICAL SIDE OF MYTH MAKING (IN CATASTROPHIC TIMES)», 19 de octubre de 2001. Disponible en: <http://www.wumingfoundation.com/english/giap/giapdigest11.html> [consultado: 25/08/2014].
- «Un día de sol en Kreuzberg y una grabadora, octubre de 2001» (Versión integral de la entrevista-río concedida por Wu Ming 1 (Roberto Bui) a la revista *Arranca* y al periódico *Jungle World* de Berlín en un parque del barrio de Kreuzberg el 23 de octubre de 2001. Entrevista y transcripción de Stefania Maffei), en Wu Ming, *Esta revolución no tiene rostro; escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoiesis*, Acuarela Libros, Madrid, 2002, págs. 25-41.
- ZULOARK, «IC Sol. Los pilares de la #spanishrevolution», Madrid, 16 de junio de 2011. Disponible en: <http://minipost.zuloark.es/post/6582491440/pilares-spanish-revolution> [consultado: 25/08/2011].

PELÍCULAS

- BICHLBAUM, Andy, BONANNO, Mike y ENGFEHR, Kurt, *The Yes Men Fix the World*, Estados Unidos, 2008.
- CAMPADABAL, Núria, y MARTÍN SAURA, Leónidas, *Activismo y ficción*, España, 2012.
- CHIESA, Guido, *Lavorare con lentezza*, Italia, 2004.
- CHRISTENSEN, Ralf, *Pockets of Resistance*, Dinamarca, 2011.
- CZENKI, Margit, *Park Fiction: Die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen*, Alemania, 1999.
- DE QUIJANO, Agustín, *RECLAIM THE STREETS, Anarchy of Our Streets?*, Inglaterra, 1999.
- EL TERRIBLE BURGÚÉS, *Arte, movimientos sociales y acción directa*, España, 2001.
- EXPÓSITO, Marcelo, *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*, España, 2004.
- EXPÓSITO, Marcelo, y VILA, Núria, *Tactical Frivolity + Rythms of Resistance*, España, 2007.
- FIGGIS, Michael, *The Battle of Orgreave*, Artangel-Channel 4, Inglaterra, 2001. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> [consultado: 24/08/2014].
- FRIEDBERG, Jill, y ROWLEY, Rick, *This Is What Democracy Looks Like (Seattle 1999 WTO)*, Estados Unidos, 2000.
- GUERRILLAVISION, *Crowd Bites Wolf*, Praga, 2001.
- JORDAN, John, y FREMEAUX, Isabelle, *Les Sentiers de l'Utopie* (libro-película), Francia, 2011.
- LEWIS, Avi, y KLEIN, Naomi, *The Take*, Estados Unidos, 2004.
- MARTÍN PATINO, Basilio, *Libre te quiero*, España, 2012.
- MARTÍN SAURA, Leónidas, *Arte y Activismo*, España, 2010.
- M. GRUESO, Stéphane, *Excelente, revulsivo, importante*, España, 2012.
- MORÁN CONESA, Adriano, *La Plaza, la gestación del movimiento 15M*, España, 2011.
- OLLMAN, Dan; PRICE, Sarah, y SMITH, Chris, *The Yes Men*, Estados Unidos, 2003.
- RESSLER, Oliver, y AZZELINI, Darío, *Disobbedienti*, Italia, 2001.
- STREETREC, *Retooling Dissent*, Estados Unidos, 2002.

- TARKOVSKI, Andrei, *Stalker*, URSS, 1979.
- VILA, Núria, *Guerrilla de la comunicació: uno de cada diez dentistas recomienda chicles con azúcar*, Barcelona, 2002.
- WADLEY, Michael, *Woodstock*, Estados Unidos, 1970.
- WINCHCOMBE, Simon, *The Secret Life of the Motorway. The End of the Affair*, Inglaterra, 2007.
- VARDA, Agnès, *Les glaneurs et la glaneuse*, Francia, 2000.
- ZIRN, Jean-Pierre; DERANSART, Céline y GAILLARD, Alice, *Les Diggers de San Francisco*, Francia, 1998.

CONFERENCIAS

- BUREAU D'ÉTUDES, «LOCALIZE. Art and Culture of the Commons», I Conferencia Internacional *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era de lo global. Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 26 de abril de 2013.
- ENMEDIO, Colectivo (org.), Festival *Cómo acabar con el mal*, Barcelona, Antic Teatre, 27-31 de marzo de 2012. Disponible en: <http://comoacabarconelmal.net> [consultado: 24/04/2014].
- ESCHE, Charles, «Welcome», Former West-Afterall (org.), Seminario *Art and the Social*, Londres, Tate, 2010.
- JEANJEAN, Stéphanie, conferencia en Former West-Afterall (org.), Seminario *Art and the Social*, Londres, Tate, 2010.
- JORDAN, John, conferencia sin título en Enmedio Colectivo (org.) *Cómo acabar con el mal*, Barcelona, 27-31 de marzo de 2012.
- MINCHINELA, Raúl, «REALISMO SUCIO. Lemas y consignas en el movimiento 15M», en *¡URGENTE!*, CCCB, 15 de julio de 2011.
- NAVARRO, Luis, y FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, «El afuera pasa adentro: del underground al 15-M», Julia Ramírez Blanco (org.), Seminario Internacional *Historias del arte activista*, Madrid, Universidad Libre de Madrid-Escuela Popular de la Prospe, 24 de febrero de 2014.
- NESBITT, Rebecca Gordon, conferencia en Former West-Afterall (org.), Seminario *Art and the Social*, Londres, Tate, 2010.
- RAMÍREZ BLANCO, Julia, «Utopías artísticas del mundo contemporáneo: el caso de Claremont Road», en *Encuentro con jóvenes investigadores en España*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 7 de noviembre de 2011. La grabación de dicha charla está disponible en: <http://edaddeplata.org/edaddeplata/Actividades/actos/visualizador.jsp?tipo=28&orden=1&acto=5629> [consultado: 20/11/2012].
- SALGADO, María, en *Los viernes al Sol*, 10 de febrero de 2012, Universidad de Alicante. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=73rE-Nw8gSs> [consultado: 17/07/2013].
- SCHÄFER, Christoph, «Park Fiction», *Creative Time Summit: Art, Place, and Dislocation in the 21st-Century City*, Nueva York, 25 y 26 de octubre de 2013. Disponible en: <http://>

park-fiction.net/the-creative-time-summit-art-place-and-dislocation-in-the-21st-century-city-nyc-october-25-26-2013/ [consultado: 14/05/2014].

RECURSOS ELECTRÓNICOS

ACT UP, vídeo de la acción en Grand Central, Nueva York, 23 de enero de 1993. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=By9kgVBuEok> [consultado: 17/06/2013].

Adbusters, página web: <https://www.adbusters.org> [consultado: 23/05/2014].

Archivos de Protesta Global, secuencia fotográfica del asesinato de Carlo Giuliani (2001), «20.7.: Police shot a Demonstrator. Sequência de Fotos do Assassinato de Carlo Giuliani». Disponible en: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/genova/pics3a.htm> [Consultado: 10/01/2013].

Archivos del Espacio Híbrido de Trabajo de la Documenta X (1997), página web: <http://www.medialounge.net/lounge/workspace/main/projects.html> [consultado: 28/08/2014].

Archivos Nacionales del Reino Unido, página web: <http://www.nationalarchives.gov.uk> [consultado: 10/11/2011].

Archivos Nacionales del Reino Unido, Greenham Common: «Records of Greenham Common Women's Peace Camp (Yellow Gate)», *The National Archives*. Disponible en: <http://www.nationalarchives.gov.uk/a2a/records.aspx?cat=106-5gcw&cid=-1#-1> [consultado: 03/02/2013].

Artangel, página web: <http://www.artangel.org.uk> [consultado: 24/08/2014].

Asociación por el empleo, la información y la solidaridad de desempleados y precarios (APEIS), página web: <http://www.apeis.org/> [consultado: 05/05/2014].

— Banco de imágenes de la APEIS. Disponible en: <http://www.apeis.org/-Banque-d-images-.html> [consultado: 05/05/2014].

Assicurazioni Generali, página web: <http://www.generali.com/Generali-Group/About-us/> [consultado: 20/10/2014].

Atelier van Lieshout, página web: <http://www.ateliervanlieshout.com> [consultado: 22/11/2010].

Banco Mundial, página web: <http://www.bancomundial.org/> [consultado: 20/11/2012].

Bibliosol, blog: <http://bibliosol.wordpress.com/quienes-somos/> [consultado: 23/01/2013].

Bread and Puppet, página web: <http://breadandpuppet.org> [consultado: 15/06/2013].

Carlo Giuliani, página web que recopila recursos acerca del activista: <http://www.carlo-giuliani.com/> [consultado: 10/01/2013].

Carnaval Contra el Capital (Londres, 18 de junio de 1999), página web del evento: <http://bak.spc.org/j18/site/> [consultado: 14/12/2014].

— Sección de comunicados de prensa: <http://bak.spc.org/j18/site/ukpr.html> [consultado: 03/12/2012].

Carta di Milano de los centros sociales italianos (1998). Disponible en: <http://www.ecn.org/leoncavallo/26set98/> [consultado: 14/05/2014].

Claire Fontaine, página web: <http://www.clairefontaine.ws> [consultado: 28/08/2014].

- Colección de *Art Brut* de Lausana, página web: <http://www.artbrut.ch/fr/21070/collection-art-brut-lausanne> [consultado: 27/01/2015].
- Comitato di Verità e Giustizia di Genova, página web: <http://www.veritagiustizia.it/> [consultado: 10/01/2013].
- Consejo General del Trabajo Social, página web: <http://www.cgtrabajosocial.es/DefinicionTrabajoSocial> [consultado: 27/01/2015].
- Couch Surfing, página web centralizada: <https://www.couchsurfing.org/> [consultado: 17/10/2014].
- Criminal Justice Act de 1994 en los archivos del gobierno británico: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/contents> [consultado: 25/11/2011].
- Critical Art Ensemble, página web: <http://www.critical-art.net> [consultado: 24/04/2014].
- Darko Maver, información del proyecto en la página web del colectivo 0100101110101101. org: <http://0100101110101101.org/darko-maver/> [consultado: 22/12/2014].
- De la acción directa como una de las bellas artes*, programa resumido del taller en la página web del MACBA: <http://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-arts> [consultado: 12/08/2011].
- Programa detallado del taller en la página web de La Fiambrera Obrera: <http://www.sindominio.net/fiambrera/macba.htm#> [consultado: 24/08/2014].
- Deller, Jeremy, *The Battle of Orgreave Archive [An Injury to One is an Injury to all]* (2004), en la página web de la Tate: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185> [consultado: 17/10/2014].
- Enmedio colectivo, página web: <http://www.enmedio.info> [consultado: 05/07/2013].
- Estrujenbank, página web: <http://www.estrujenbank.com.es> [consultado: 25/08/2014].
- Foro Económico Mundial, página web: <http://www.weforum.org/> [consultado: 12/10/2012].
- Former West, página web: <http://www.formerwest.org> [consultado: 05/07/2014].
- Fondo Monetario Internacional, página web: <http://www.imf.org/> [consultado: 10/12/2012].
- Foro Social Mundial, página web: <http://www.forumsocialmundial.org.br> [consultado: 15/01/2013].
- Frente de Liberación Animal, página web: <http://www.animalliberationfront.com> [consultado: 23/08/2014].
- Greenham Common, página web de recursos e información: <http://www.yourgreenham.co.uk> [consultado: 12/11/2011].
- Hirschhorn, Thomas, páginas web ya obsoletas, ligadas al *Monumento a Bataille* (2002): <http://www.bataillemonument.de> y <http://www.hirschhorn.documenta> [consultados: 12/08/2014].
- Klinik, Immo, proyecto *European Communities*, página web: <http://immoklink.com/site/projects/european-communities/> [consultado: 22/11/2014].
- Ladyfest, página web histórica: <http://www.grassrootsfeminism.net/cms/node/98> [consultado: 28/12/2012].
- La Fiambrera Obrera, página web: <http://www.sindominio.net/fiambrera> [consultado: 01/10/2011].
- Learning site, página web: <http://learningsite.info> [consultado: 14/09/2011].

Les Laboratoires d'Aubervilliers, página web: <http://www.leslaboratoires.org> [consultado: 22/11/2014].

Luther Blissett Project, página web: <http://www.lutherblissett.net/> [consultado: 09/06/2012].

Magiciens de la Terre, página web de la exposición: <http://magiciensdelaterre.fr> [consultado: 22/11/2014].

MORUS (Museum of Reclaimed Urban Space), página web: <http://www.morusnyc.org/category/tours/> [consultado: 24/08/2014].

Nedev, Kamen, grabaciones sonoras de las movilizaciones en Madrid desde el 15 de mayo del 2011: http://soundcloud.com/acoustic_mirror [consultado: 03/08/2012].

Ne Pas Plier, página web: <http://www.nepasplier.fr> [consultado: 05/07/2013].

No Border, página web: <http://www.noborder.org/> [consultado: 05/07/2013].

Norman, Nils, página web: <http://www.dismalgarden.com/projects/proposal-10> [consultado: 24/08/2014].

Organización Mundial de Comercio, página web: <http://www.wto.org> [Consultado: 20/11/2012].

Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos, página web: <http://www.oecd.org/> [consultado: 20/11/2012].

Orta, Estudio, página web del Estudio de Jorge y Lucy Orta: <http://www.studio-orta.com> [consultado: 15/07/2012].

Park Fiction, página web: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/2011/09/516.html> [consultado: 10/01/2015].

Platform, página web: <http://platformlondon.org> [consultado: 17/09/2012].

Recetas Urbanas, página web del arquitecto Santiago Cirugeda: <http://www.recetasurbanas.net> [consultado: 23/06/2014].

Reclaim the Streets (Londres), página web original: <http://rts.gn.apc.org> [consultado: 03/12/2012].

Savio, Mario, discurso pronunciado en los peldaños de Sproul Hall en 1964, traducción de Sole Parody. Disponible en: <http://esunrobo.bandcamp.com/track/your-bodies-tu-barco> [consultado: 03/01/2013].

SCCPP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa), página web: <http://www.sindominio.net/fiambrera/sccpp/sumarios.htm> [consultado: 01/10/2011].

Terrorist Act del año 2000, en los archivos del gobierno británico: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/2000/11/contents> [consultado: 27/03/2012].

The Green Fuse For Environmental Philosophy, Deep Ecology, Social Ecology, Eco-Feminism, Earth-Centered Spirituality, página web de Adrian Harris: <http://www.thegreenfuse.org/> [consultado: 02/10/2011].

The Land, página web: <http://www.thelandfoundation.org/> [consultado: 22/11/2014].

The Sealed Knot, web de la sociedad de reescenificaciones: <http://www.thesealedknot.org.uk> [consultado: 23/08/2014].

Tiqqun, página web relacionada con el grupo: <http://www.tiqqun.info/> [consultado: 28/08/2014].

Trabajo social, definición de 2014 del Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Trabajadores Sociales y la Junta de la Asociación Internacional de Escuelas de Trabajo Social: <http://www.cgtrabajosocial.es/DefinicionTrabajoSocial> [consultado: 27/01/2015].

- Universidad Libre de Copenhague, página web: <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/> [consultado: 22/11/2014].
- Manifiesto final: The CFU Abolition Committee of 2007 / Henriette Heise & Jakob Jakobsen, «We Have Won», 2007: <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk/won.html> [consultado: 02/02/2015].
- Universidad Nómada, página web: [consultado: 02/02/2015].
- Universidad Tangente, página web, presentación: <http://utangente.free.fr/pres.html> [consultado: 28/08/2014].
- Utopia Station*, carteles ligados al proyecto: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/> [consultado: 22/11/2014].
- Utopian Studies Society (Estados Unidos), página web: <http://utopian-studies.org> [consultado: 16/09/2014].
- Utopian Studies Society (Europa), página web: <http://www.utopianstudieseurope.org> [consultado: 16/09/2014].
- Vía Campesina, página web: <http://www.viacampesina.org> [consultado: 18/10/2012].
- Vilar, Nelo, ficha en Submergentes: <http://www.submergentes.org/Nelo-Vilar> [consultado: 05/05/2014].
- Wochenklausur, página web: <http://www.wochenklausur.at> [consultado: 22/11/2014].
- YOMANGO, página web del grupo de Barcelona: <http://yomango.net/> [consultado: 06/10/2012].
- «Yomango, Presentación de la marca en sociedad», Barcelona, 2002, en <http://www.youtube.com/watch?v=wED5Zn0k8fE> [consultado: 12/06/2012].
- Página web del grupo madrileño: <http://www.sindominio.net/fiambrera/007/ymng/index.htm> [consultado: 06/10/2012].
- 15mcc, página web que compila documentos relacionados con el movimiento social 15M <http://wiki.15m.cc/> <http://www.wochenklausur.at> [Consultado: 22/11/2014].

Discos

- Chumbawamba, *Never Mind the Ballots*, Agit Prop Records, 1987.
- Patti Smith, *Horses*, Arista Records, 1975.
- The Prodigy, *Music for the Jilted Generation*, XL Recordings, 1994.